Carlos Amorales
Herramientas de trabajo
—
Working Tools

ARI-3
AMO
201

Carlos Amorales

Herramientas de trabajo

—

Working Tools

Exposición temporal

26 de julio al 6 de noviembre de 2017

MUSEO
DE ARTE
MODERNO
MEDELLÍN - COLOMBIA

En primer plano / foreground: *Ya veremos cómo todo reverbera (We'll See How Everything Reverberates)*, 2012

En primer plano / foreground: *Ya veremos cómo todo reverbera (We'll See How Everything Reverberates)*, 2012

Carlos Amorales

Herramientas de trabajo

—

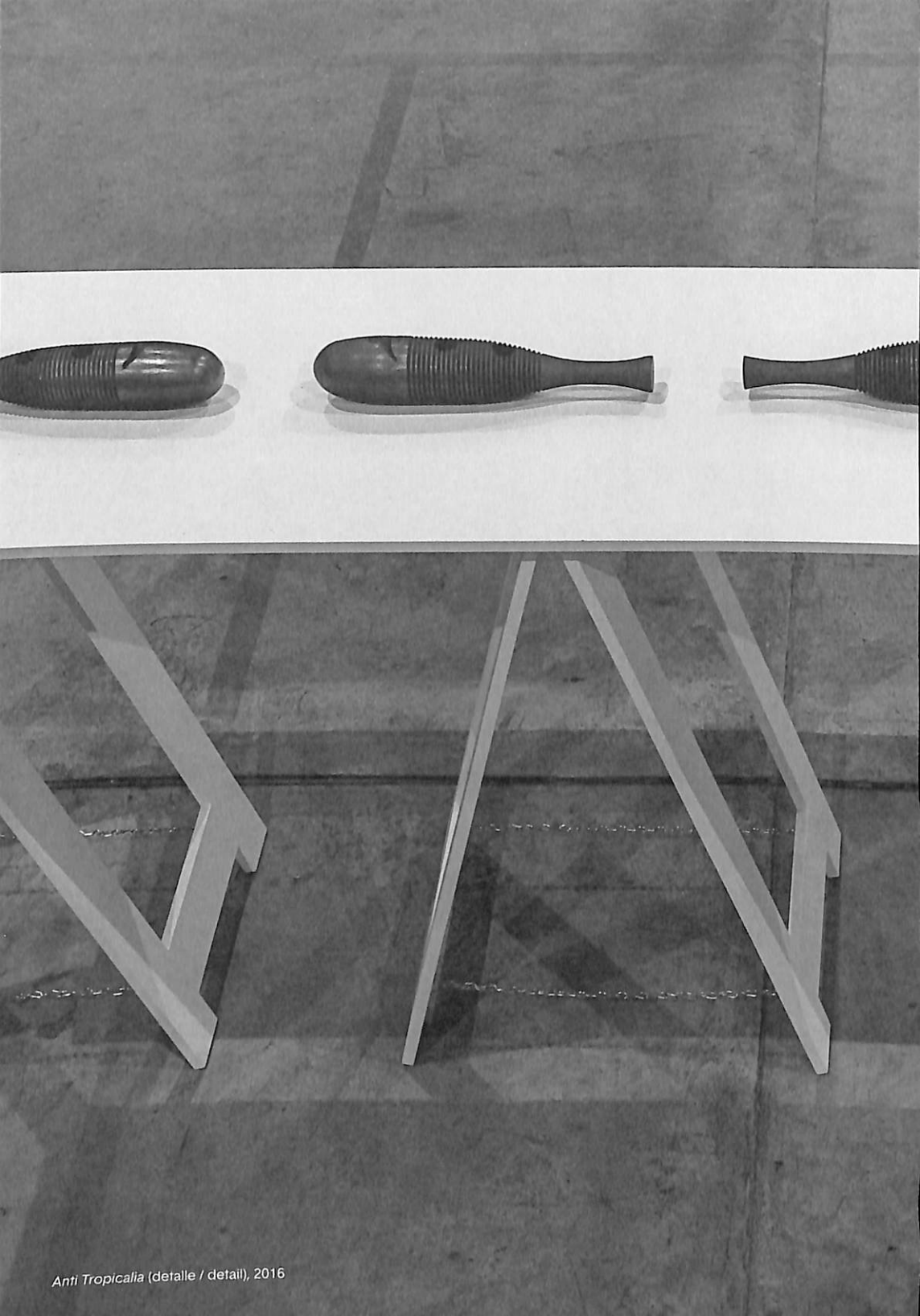
Working Tools

Patrocinador:

sura

En alianza con:

MUSEO LA TERTULIA



Anti Tropicalia (detalle / detail), 2016

Tabla de contenidos
Table of Contents

13 Presentación

17 Foreword

María Mercedes González

21 Herramientas de trabajo

29 Working Tools

Emiliano Valdés

37 Imágenes fijas, imágenes en movimiento, escultura *in-between*

47 Still Images—Moving Images—Sculpture In-between

Michel Blancsubé

57 Amabilidad de Amorales
65 Amiable Amorales

Rodrigo Rey Rosa

73 Imágenes de la exposición
Exhibition Views

100 Biografía
102 Biography

105 Listado de obras
Checklist

Vista de la exposición / exhibition view

Vista de la exposición / exhibition view (en sentido anti-horario / counter clockwise): *Anti Tropicalia*, 2016; *Notaciones para el uso de tipografías 18 (Notations for the Use of Tipographies 18)*, 2015; *Habana suite* (*Havana Suite*), 2015

Presentación

A casi 40 años de su fundación y en línea con su vocación de ser un espacio de generación y difusión de conocimiento, el Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM, lanza una nueva serie de publicaciones que amplifican el pensamiento y las ideas inherentes a cada proyecto expositivo, con el fin de fomentar su discusión más allá del espacio físico del Museo y establecer vínculos con otras disciplinas y saberes.

Como parte de la programación de exposiciones temporales, que busca poner en diálogo a Medellín con la producción artística latinoamericana, entre julio y noviembre de 2017 tuvo lugar en las salas A, B y de Fundiciones del MAMM la exposición *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo*, una iniciativa que dio cuenta de algunos de los principales intereses desarrollados por el artista mexicano Carlos Amorales en más de 20 años de prolífica carrera -la imagen en movimiento, la imagen fija y la música- así como de sus ideas y modos de trabajo.

Esta publicación se sustenta principalmente en la práctica y el pensamiento de Amorales a quien agradecemos el entusiasmo con que acogió nuestra invitación, así como el profesionalismo y la buena disposición para dialogar y trabajar mancomunadamente

con el equipo del Museo. El texto de Emiliano Valdés, curador jefe del Museo, presenta las ideas y planteamientos que dieron vida a la exposición en las salas del MAMM y está acompañado de un texto crítico del curador independiente Michel Blancsubé, conocedor y estudioso de la obra de Amorales, como también de un texto del escritor guatemalteco Rodrigo Rey Rosa. A ellos muchísimas gracias por compartir su conocimiento en esta memoria.

No podemos dejar de reconocer las numerosas contribuciones que hicieron posible la exposición, las actividades que la acompañaron y esta publicación, en particular el generoso aporte de Sura, el apoyo de la galería kurimanzutto, la alianza con el Museo La Tertulia de Cali, la coordinación editorial de Carolina Zuluaga, y el diseño y la diagramación de Tangrama. A todos ellos nuestra total gratitud.

María Mercedes González Cáceres
Directora

Habana suite (Havana Suite), 2015

Anti Tropicalia (detalle / detail), 2016

Foreword

Almost 40 years after the Medellín Museum of Modern Art, MAMM, opened its doors, and pursuing its willingness to become a space for the creation and dissemination of knowledge, it launches a new series of publications that amplify the thinking and the ideas inherent to each exhibition, aiming to encourage discussion beyond the walls of the Museum and to establish new bonds with other disciplines and areas of knowledge.

As part of the Museum's temporary exhibitions program, which intend to set Medellín in exchange with other Latin American artistic production, galleries A, B and the Foundry held between July and November of 2017 the show *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* (Carlos Amorales. Working Tools), an initiative that presented some of the main interests of the Mexican artist in his prolific, more than 20-year career—moving and still images and music—and also his ideas and ways of working.

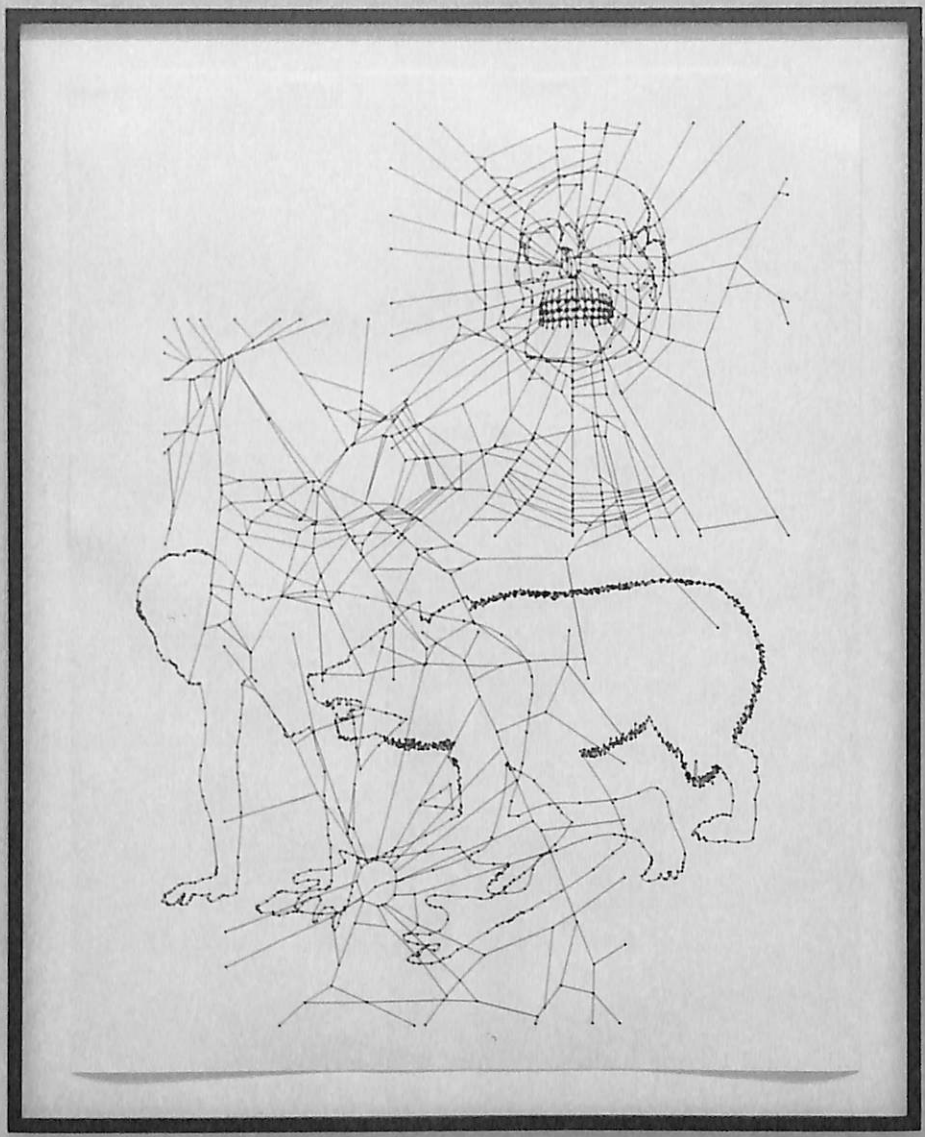
This publication is mainly sustained in the practice and thinking of Amorales, whom we thank for the enthusiasm with which he welcomed our invitation, as well as his professionalism and great disposition in talking to and working with the Museum's staff. The text written by Emiliano Valdés, Chief Curator at MAMM,

presents the ideas and considerations that brought the exhibition to life in MAMM's galleries. This text is accompanied by one written by the independent curator Michel Blancsubé, *connoisseur* and expert in Amorales' work, and one by the Guatemalan writer Rodrigo Rey Rosa—to them goes our most sincere appreciation for sharing their expertise and knowledge.

We cannot forget to acknowledge the numerous contributions that made possible the exhibition, the activities that accompanied it and this publication, particularly the generous support provided by Sura, the support of kurimanzutto Gallery, the partnership with the Museum La Tertulia of Cali, the editorial cordination of Carolina Zuluaga, and the desing and layout developed by Tangrama. To all of them goes our endless gratitude.

María Mercedes González Cáceres
Director

Vista de la exposición / exhibition view (de adelante hacia atrás / from front to back): *Ya veremos cómo todo reverbera (We'll See How Everything Reverberates)*, 2012; *Anti Tropicalia*, 2016; *Notaciones para el uso de tipografías 18 (Notations for the Use of Tipographies 18)*, 2015; *Habana suite (Havana Suite)*, 2015



Selected Ghosts (Composition) *13*
(Fantasmas elegidos (Composición) *13)*, 2008

Herramientas de trabajo

Emiliano Valdés
Curador jefe, MAMM

La derivación es uno de los procedimientos de formación de palabras que permite a las lenguas designar conceptos relacionados semánticamente con otros que son considerados sus precedentes o que están vinculados con su origen. A veces sencillamente es el "traslado" de significado de un término a otro (*intencional* de *intención*, por ejemplo) y otras veces tiene que ver con el surgimiento de objetos o conceptos que derivan de otros anteriores o con la evolución natural del lenguaje. En todos los casos la derivación permite que el léxico designe múltiples sentidos a partir de un número mucho más reducido de raíces, es decir, de núcleos de significado, para conseguir una gama que va a la par de la capacidad perceptiva y de abstracción del ser humano.

Carlos Amorales (Ciudad de México, 1970) se interesa principalmente por el lenguaje, por la traducción como un proceso de generación de sentido y por la (im)posibilidad de la comunicación a través de formas cifradas o irreconocibles. La obra de Amorales opera en los límites de la imagen y el signo a través de diferentes medios que incluyen la animación, el video, cine, dibujo, instalación, *performance* y sonido. Su práctica se basa en diferentes formas de derivación, entendida para este caso como una traslación de esa estrategia lingüística al ámbito del arte: instrumentos que se

transforman en los personajes de sus filmes, letras que se convierten en las figuras de una pintura y narrativas que se vuelven acciones imposibles de verbalizar. Así, lo derivativo no es meramente un mecanismo de reproducción sino un proceso de re-significación a partir de elementos conceptuales y visuales comunes.

Por medio de ese proceso, Amorales recorre un camino que alterna entre la figuración y la abstracción y en el que, muchas veces, un lenguaje figurativo transmuta en uno abstracto y viceversa. Esta alternancia de lenguajes se puede enmarcar en las teorías del filósofo inglés Alfred North Whitehead quien sostiene que en los lenguajes abstractos está siempre presente un instinto preservativo que apunta a renovar la conexión con el mundo circundante, con *la realidad*, que es lo contrario de la abstracción. Según Whitehead ese proceso inverso, en parte instintivo y en parte consciente, es el reflejo de la sabiduría de una forma superior de vida que se concreta en la abstracción.[1] Amorales transita entre estos lenguajes sin solución de continuidad, buscando definir conceptos sin por ello desprenderse de "lo real".

Parte del trabajo de Amorales proviene de *Archivo líquido* (1999-2010), un repositorio con alrededor de 4000 dibujos vectoriales figurativos que Amorales construyó a partir de siluetas de fotografías personales, de documentación artística y de imágenes encontradas en internet, entre otras fuentes. El artista generó estas imágenes como contenidos para realizar animaciones, algunas de ellas reunidas en la Sala A del Museo de Arte Moderno de Medellín, MAMM, para la exposición *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* (*Useless Wonder*, 2006; *Herramientas de trabajo*, 2010), y también las utilizó para hacer gráficas, pinturas y esculturas reunidas en la Sala B (*Selected Ghosts* (Composition), *2008; Small Colours for Holding Large Spaces*, 2010, etc.). El archivo de imágenes lo pensó como una herramienta de código abierto con el objeto de ser utilizado de manera diversa en arte y cultura, así como también para ser aplicado por otras personas. De hecho, mucho del material gráfico de Nuevos Ricos, una disquera independiente que Amorales desarrolló junto al músico Julián Lede, fue elaborado a partir del *Archivo líquido*.

Entre los distintos proyectos que surgen de este archivo se encuentra *Herramientas de trabajo* (2010), una película en la que figuras planas

1 Whitehead, Alfred North. *Modes of Thought*. New York: The Free Press, 1968, p. 124.

de plástico, con formas animales y humanas, son arrojadas intermitentemente una junto a la otra dentro del campo de la cámara; sin un orden aparente, la sucesión de siluetas sugiere narraciones visuales dictadas al azar. Dichas formas se materializaron como herramientas para dibujar (graduadas con y como reglas o pistoletes) y así mismo las utilizó en otras obras presentes en la exposición, lo que da cuenta del carácter aglutinador de esta pieza en relación a los intereses y procedimientos propios del trabajo del artista.

Esta obra, que dio el título a la exposición, resume el proceso derivativo que caracteriza el trabajo de Amorales: de las fotografías del artista surgió *Archivo líquido*, de éste, las herramientas para dibujar, a partir de estas últimas realizó la instalación *El estudio por la ventana* (2010); y así sucesivamente. Junto al video se presenta también una pieza de la serie *Skeleton Images* (from *The Studio Through the Window*) (2011), en la que figuran algunas de las imágenes del archivo procesadas digitalmente e impresas en gelatina de plata sobre papel algodón. Su título revela la procedencia formal y conceptual de la obra: la instalación *El estudio por la ventana.*

El análisis de la relación entre texto e imagen merece un ensayo aparte pero vale la pena resaltar el profundo vínculo que entre estos dos lenguajes subyace a toda la producción de Amorales, no sólo en su aspecto gráfico-formal sino también en su análisis del lenguaje como forma de abstracción. Este aspecto es visible en varias de las obras presentes en la Sala B, dedicada a la imagen fija, en las que distintos tipos de lenguajes o alfabetos fungen como bloques elementales de composiciones diversas, como en *Typographical Patterns for Mass Reproduction* (2013), en donde el patrón representado en la pintura está hecho a partir de figuras que semejan los caracteres de una tipografía serifada; otro tanto sucede en *Caligrafías 12 (primera serie)* (2014), en las que la imagen se construye a partir de sellos de figuras del archivo líquido y cuyo título sugiere la intención de usarlas justamente como elementos de un sistema de escritura.

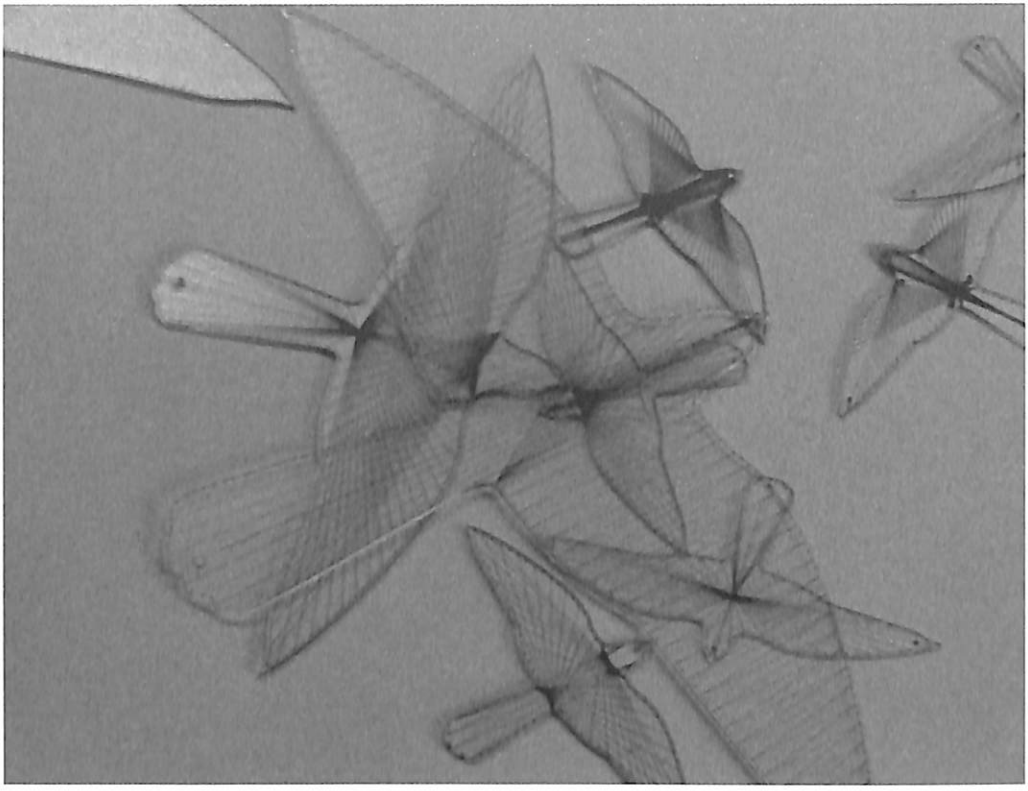
Estos trabajos se insertan en una tradición en la que el texto se emplea como materia prima para la construcción de la imagen y del discurso a la vez, a veces sobrepuestos, a veces alternativamente. Alejado de su carácter manual, algunas de estas piezas recuerdan

de plástico, con formas animales y humanas, son arrojadas intermitentemente una junto a la otra dentro del campo de la cámara; sin un orden aparente, la sucesión de siluetas sugiere narraciones visuales dictadas al azar. Dichas formas se materializaron como herramientas para dibujar (graduadas con y como reglas o pistoletes) y así mismo las utilizó en otras obras presentes en la exposición, lo que da cuenta del carácter aglutinador de esta pieza en relación a los intereses y procedimientos propios del trabajo del artista.

Esta obra, que dio el título a la exposición, resume el proceso derivativo que caracteriza el trabajo de Amorales: de las fotografías del artista surgió *Archivo líquido*, de éste, las herramientas para dibujar, a partir de estas últimas realizó la instalación *El estudio por la ventana* (2010); y así sucesivamente. Junto al video se presenta también una pieza de la serie *Skeleton Images* (from *The Studio Through the Window*) (2011), en la que figuran algunas de las imágenes del archivo procesadas digitalmente e impresas en gelatina de plata sobre papel algodón. Su título revela la procedencia formal y conceptual de la obra: la instalación *El estudio por la ventana*.

El análisis de la relación entre texto e imagen merece un ensayo aparte pero vale la pena resaltar el profundo vínculo que entre estos dos lenguajes subyace a toda la producción de Amorales, no sólo en su aspecto gráfico-formal sino también en su análisis del lenguaje como forma de abstracción. Este aspecto es visible en varias de las obras presentes en la Sala B, dedicada a la imagen fija, en las que distintos tipos de lenguajes o alfabetos fungen como bloques elementales de composiciones diversas, como en *Typographical Patterns for Mass Reproduction* (2013), en donde el patrón representado en la pintura está hecho a partir de figuras que semejan los caracteres de una tipografía serifada; otro tanto sucede en *Caligrafías 12 (primera serie)* (2014), en las que la imagen se construye a partir de sellos de figuras del archivo líquido y cuyo título sugiere la intención de usarlas justamente como elementos de un sistema de escritura.

Estos trabajos se insertan en una tradición en la que el texto se emplea como materia prima para la construcción de la imagen y del discurso a la vez, a veces sobrepuestos, a veces alternativamente. Alejado de su carácter manual, algunas de estas piezas recuerdan



Herramientas de trabajo (Working Tools) (still), 2010

la obra *Cuadro escrito* (1964) de León Ferrari y otros trabajos en los que el artista argentino usaba el texto tanto en su dimensión semántica como en su potencial formal.

En otros casos el proceso de derivación es menos evidente: el artista estructura las obras y proyectos a partir de un eje común y de elementos recurrentes en los que la ramificación se da simultáneamente y en direcciones distintas. *Esplendor geométrico* (2015), por ejemplo, es una serie de doce ensamblajes de madera, pintados con tinta para serigrafía, cuyas formas están constituidas por recortes geométricos irregulares de diversos colores a partir de los cuales Amorales diseñó

una tipografía ilegible. Emparentada con esta obra, la serie *La aldea maldita* (2016) está compuesta por dibujos de pequeño formato construidos con sellos de figuras abstractas y es también la película homónima que toma dichos dibujos como guion.

La aldea maldita hace parte de *La vida en los pliegues* (el proyecto de Amorales, en un encuentro entre lenguajes abstractos y narrativos, para el pabellón de México en la 57.ª Bienal de Venecia) y que cuenta la historia del linchamiento que padece una familia migrante por parte de los habitantes de un pueblo. Las figuras del guion y los personajes, escenografía y demás elementos de la película están construidos a partir de los signos abstractos que dieron pie a las pinturas y que se convirtieron en "letras". Esas figuras abstractas las había utilizado Amorales para la escenografía del filme *El no me mires* (2015) que también se mostró en la exposición.

En más de una ocasión, Amorales ha puesto a "funcionar" las tipografías abstractas que crea. En *Gravedad*, una exposición que presentó en Casa del Lago en Ciudad de México en 2016, el artista sustituyó la tipografía de la institución aplicada a la señalética (piezas de comunicación interna y externa, materiales didácticos, etc.) por el alfabeto con el que construyó las figuras de *La aldea maldita*. Y en el catálogo de la muestra en Venecia, ofreció los textos en inglés y en español, en tipografías comerciales y en la tipografía creada por el artista, fundiendo de esta manera el material de difusión con los elementos mismos que generan las obras. En todos los casos, el uso de un lenguaje abstracto o figurativo, comprensible o hermético, no implica la anulación de su opuesto y, por otro lado, la imposibilidad de "leer" un texto de sala en el sentido habitual obliga a concentrar la atención en las posibilidades evocativas de la forma, por mencionar tan sólo una de las maneras alternas de aproximarse a su trabajo.

Otro grupo de obras, entre las que figuran las *French Calendar Paintings* (2015), están construidas con formas abstractas producidas por la sobreposición de las figuras del archivo líquido en la instalación *El estudio por la ventana*. Sobre las paredes de su estudio, Amorales repitió las siluetas de *Herramientas de trabajo* hasta saturar las superficies. Las imágenes al sobreponerse, crearon áreas que pertenecían a dos o más figuras, similar a lo que sucede en los diagramas de Venn, en los que los círculos de color se sobreponen

en una de sus partes y crean una nueva tonalidad. En esta obra, al rellenar esas áreas, emergieron nuevas figuras que, a su vez, darían pie a otras obras; nuevamente un lenguaje abstracto que deriva de uno figurativo. Volviendo a Whitehead, la abstracción –y el trabajo de Amorales es un buen ejemplo de esto– contiene la posibilidad de la comprensión superior del universo a la que se refiere el filósofo, y el compromiso con la realidad que subyace a toda figuración.

Si en ocasiones se habla de la idea de hibridación en la obra de Amorales, esta muestra, que busca dar una visión amplia de la carrera del artista, se inclinó por la de derivación que no enfoca la obra como un resultado final sino como un acontecimiento determinado en un proceso que la supera. *Herramientas de trabajo*, como muchas de las piezas que se muestran en la exposición, se puede entender como una instantánea dentro de ese recorrido, un cuadro congelado que hace parte de un continuo visual y de pensamiento que constituye el cuerpo de la obra del artista.

Bajo esa óptica, la noción de proceso es fundamental para comprender tanto las obras de Amorales como el planteamiento de la exposición en tanto que las primeras se presentan no como un fin en sí mismo sino como unidades de sentido reconocibles dentro de un proceso de análisis, pensamiento y formulación visual. Whitehead habla de la necesidad de entender el proceso como un tejido (de información, forma, transición y contenido) con un ritmo por medio del cual la creación produce una "pulsación natural",[2] o algo parecido a una epifanía racional. Esas pulsaciones son las que producen unidades de hecho (y de sentido) que en este caso corresponden a las obras o a los proyectos.

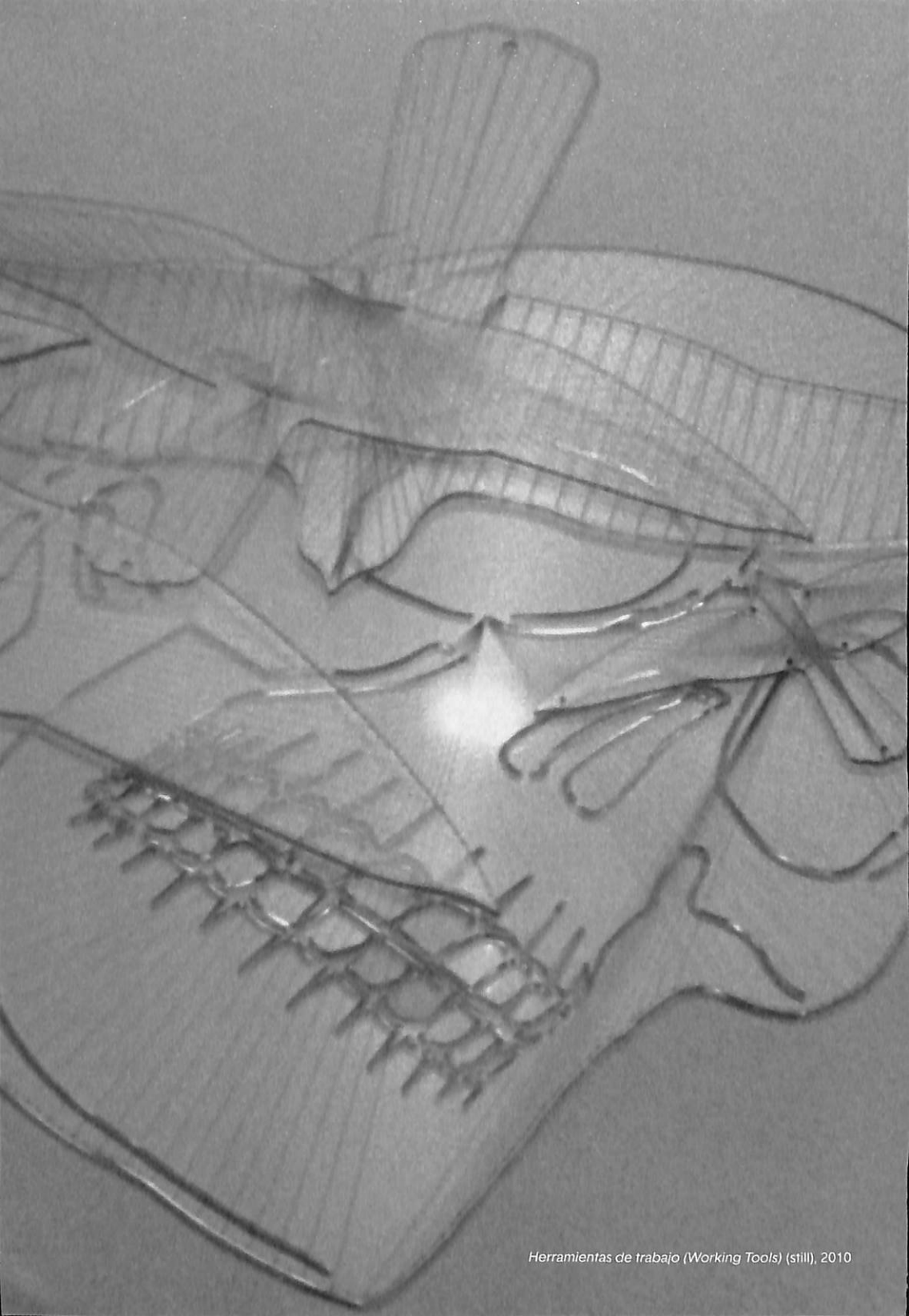
Entendida como un recorrido discontinuo por el proceso continuo que es la carrera del artista, *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* se estructuró a partir de tres secciones que agrupan otros tantos de los grandes intereses del artista: la imagen en movimiento, la imagen fija que reúne obras bidimensionales en distintas técnicas, y la música. A su vez, la Sala A, dedicada a la imagen en movimiento, se dividió en dos partes: una, acondicionada como sala de cine, en la que se muestran obras en un formato cinematográfico, y otra en la que se reúnen un grupo de animaciones y trabajos en video en una instalación en la que convergen varios trabajos.

2 Idem, p. 88.

El interés del artista por la música se concentró en la Sala de Fundiciones en donde se presentaron dos proyectos de gran envergadura: la instalación *Ya veremos cómo todo reverbera* (2010) y *Anti Tropicalia* (2015-2017). La primera es una obra que recuerda las esculturas colgantes de Alexander Calder pero cuyas formas abstractas fueron reemplazadas por platillos o címbalos, lo que la convierte en un instrumento musical que hizo las veces de núcleo, elemento de bienvenida y activador de la exposición.

La segunda está compuesta por una serie de güiros (o instrumentos de percusión hechos de grafito) aplicados a la pared, que a su turno dan lugar a un dibujo que concluye la transición, la derivación, entre el instrumento musical y el instrumento de dibujo. Ese interés por el mundo de la música se hizo patente también en la exposición con la presencia de los címbalos en la película *Ámsterdam*, y en obras bidimensionales como *Notaciones para música de computadora 07* (2015) y *Playing Between the Lines No. 18* (2011) que juegan con el sistema de notación musical como elemento compositivo y semántico.

Sin ser una exposición retrospectiva, *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* buscó dar cuenta de la variada y prolífica carrera del artista, así como de los elementos que le dan unidad: imágenes, ideas y modos de trabajo y pensamiento que se trasladan, derivan, de un proyecto al siguiente y de una técnica a otra; a veces incluso en direcciones distintas. La exposición mostró cómo en el trabajo de Amorales existen ciertos elementos que son recurrentes, que a su vez generan una estructura visible y que dan unidad y coherencia a una práctica de más de 20 años. Bajo la lente de la derivación, las producciones incluidas en la muestra no solo son obras: también son herramientas que permiten nuevos trabajos y posibilitan al proceso del artista renovación e indefinida continuidad.



Herramientas de trabajo (Working Tools) (still), 2010

Working Tools

Emiliano Valdés
Chief Curator, MAMM

Derivation is one of the processes by which words are formed that allows languages to designate concepts semantically related to others considered their predecessors or that are linked to their origin. At times, it is simply the transfer of meaning from one term to another (*intentional* from *intention*, for example) while other times it has to do with the emergence of objects or concepts that derive from previous ones, or with the natural evolution of language. In every case, derivation allows the lexicon to designate multiple meanings using a much smaller number of roots—that is, nuclei of meaning—in order to achieve a range that is on par with to the human capacities of perception and abstraction.

The work of Carlos Amorales (Mexico City, 1970) is centered on language, translation as a process to generate meaning, and the (im)possibility of communication via encrypted or unrecognizable forms. Amorales operates on the fringes of images and signs, using different media including animation, video, film, drawing, installation, performance and sound. His practice is based on different forms of derivation, understood as the displacement of this linguistic strategy to the field of art: instruments that transform into the characters of his films, letters that become shapes, and narratives that become actions that are impossible to verbalize.

In this way, derivation is not merely a mechanism of reproduction but rather a process of resignification through common conceptual and visual elements.

Through this process, Amorales follows a path that alternates between the figurative and the abstract in which often a figurative language transmutes into an abstract one and vice versa. This back-and-forth between languages can be framed within the theories of British philosopher Alfred North Whitehead who maintained that a preservative instinct is always present in abstract languages, seeking to renew their connection to the world around it, to *reality*, which is the opposite of abstraction. According to Whitehead, this inverse process, part instinctual and part conscious, is the reflection of the wisdom of a higher form of life that is made concrete in abstraction.[1] Amorales' journeys between these languages, without resolving continuity, seeking to define concepts without in so doing releasing himself from "the real."

Part of Amorales' work derives from the *Liquid Archive* (1999-2010), a repository of around 4000 figurative vector graphics that Amorales built from silhouettes of personal photographs, documentation of art, and images found on the internet and elsewhere. The artist generated these images as contents for animations, some of which were exhibited in Gallery A of the Medellín Museum of Modern Art (MAMM) as part of *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* (*Useless Wonder*, 2006; *Herramientas de trabajo* [Working Tools], 2010), and has also used them in graphic work, paintings, and sculptures brought together in Gallery B (*Selected Ghosts (composition)*, 2008; *Small Colors for Holding Large Spaces*, 2010, etc.). The archive of images was conceived as an open-source tool to be applied in various ways in art and culture and used by himself as well as others. In fact, a great deal of the graphic material of Nuevos Ricos, an independent record label Amorales developed alongside the musician Julián Lede, was generated with elements from the *Liquid Archive*.

Among the many projects that have sprung from this archive is *Herramientas de trabajo* (2010), a film in which flat plastic figures in the shapes of animals and humans are intermittently tossed alongside each other before the camera lens. Without any apparent order, the succession of silhouettes suggests random visual narratives.

1 Whitehead, Alfred North. *Modes of Thought*. New York: The Free Press, 1968, p. 124.

The forms materialized like drawing tools (calibrated with and like set-squares or rulers) and so they were used in other works present in the exhibition which tells of the integrating character of this work in relation to the interests and procedures of the artist's oeuvre.

This work, which gave the exhibition its title, summarizes the derivative process that characterizes Amorales' work: from the artist's photos emerged the *Liquid Archive*, the *Liquid Archive*, in turn, gave way to the tools for drawing, the tools for drawing permitted the installation *The Studio Through the Window* (2010), and so on. Along with the video is a piece from the series *Skeleton Images* (2011) in which some of the images from the archive are digitally processed and printed in gelatin silver on cotton paper. Its title reveals its provenance, formal and conceptual: the installation *The Studio Through the Window*.

The study of the relationship between text and image deserves its own essay, but it is worth pointing out the deep bond between these two languages that underlies all of Amorales' work, not only in its graphic-formal aspect but also in its analysis of language as a form of abstraction. This feature is visible in several of the works in Gallery B, which is dedicated to the still image. Various types of language or alphabets serve as elemental blocks for diverse compositions, like in *Typographical Patterns for Mass Reproduction* (2013) where the pattern in the painting is built from figures that appear like the characters from a serif font. So too in *Caligrafías 12* (Calligraphies 12) (*first series*) (2014), in which the image is built from stamps of figures from the *Liquid Archive* and whose title suggest the intention to use them precisely as elements of a writing system.

These works are inscribed in a tradition in which text is used as a raw material for the construction of image and discourse at the same time, at times superimposed, at times in an alternating manner. Notwithstanding their manual aesthetic, some of these pieces recall *Cuadro escrito* (Written Painting) (1964) by León Ferrari and other works in which the Argentine artist used text both for its semantic content as well as for its formal potential.

In other cases, the derivative process is less evident. The artist structures the projects around a common axis and recurring elements in

El esplendor geométrico 5 (The Geometric Splendor 5), 2015

which ramifications occur simultaneously in different directions. *El esplendor geométrico* (The Geometric Splendor) (2015), for instance, is a series of twelve wooden assemblages painted with screen print ink. The forms are created by irregular geometric clippings in various colors from which Amorales designs an illegible typography. Related to this work, *The Cursed Village* (2016) is a series of small-format drawings made with stamps of abstract figures and also the name of a film that takes these drawings as its script.

The Cursed Village is in fact part of *Life in the Folds* (Amorales' project for Mexico's pavilion in the 57 Venice Biennale) an encounter between abstract and figurative images, and tells the story of the lynching suffered by a migrant family at the hands of the residents of a village. The figures in the script, the characters, the set, and other elements of the film are built from the abstract signs that gave way to the paintings and became "letters". These abstract figures had been used by Amorales for the set of the film *El no me mires* (The Eye Me Not) (2015) which was also part of the exhibition.

In more than one occasion, Amorales has put his abstract typographies to "work." In *Gravedad*, an exhibition presented at Casa del Lago in Mexico City in 2016, the artist substituted the institutional typography (applied to internal and external communication, educational material, signage, etc.) with the alphabet with which he built the figures in *The Cursed Village*. And in the catalog for the Venice exhibition, he offered texts in English and Spanish, in commercial fonts and in the typography created by the artist, in this manner blending the communication media with the elements of the works themselves. In all cases, the use of an abstract or figurative language, whether understandable or hermetic, does not imply the cancellation of its opposite. On the other hand, the impossibility of "reading" the exhibition wall text in the ordinary sense forces our attention towards the evocative possibilities of form, to mention but one way of approaching his work.

Another group of works, including the *French Calendar Paintings* (2015), are built with abstract forms produced by the superimposition of the figures from the liquid archive in *The Studio Through the Window*. On the walls of his studio, Amorales repeated the silhouettes from *Herramientas de trabajo* once and again until the surfaces

were saturated. Where the figures overlapped, they created areas that belonged to two or more figures as in a Venn diagram, where the circles of color lay atop each other to create new shades. By filling in these areas, new figures emerge, which in time will give rise to new works -once again, an abstract language derived from a figurative one-. Returning to Whitehead, abstraction -and Amorales is a good example of this- contains the possibility of the superior apprehension of the universe that the philosopher refers to, as well as the commitment to reality that underlies all figuration.

If on occasion the notion of hybridization has been used to refer to Amorales' work, this exhibition, which attempts to provide a broad vision of the artist's career, leans towards the concept of derivation which does not focus on the work as a final result but rather as an event determined by a process that supersedes it. *Herramientas de trabajo*—and many of the works in the exhibition—can be understood as a snapshot along that path, a frozen frame that is part of a visual and thought continuum constituted by the artist's body of work.

Under this lens, the notion of process is essential in understanding both Amorales' work and the premise of the exhibition. What we have here are not ends, but rather units of meaning recognizable within a process of analysis, thought, and visual formulation. Whitehead speaks of the need to understand process as a fabric (a weaving of information, form, transition, and content) with a rhythm by which a "natural pulsation"[2] is produced, something like a rational epiphany. These pulsations produce units of fact (and meaning) which in this case correspond to the works or the projects.

Understood as a discontinuous journey through the continuous process that is the artist's career, *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* was structured around three sections that group as many of the artist's main interests: the moving image, the still image which brings together two-dimensional works in various techniques, and music. Gallery A, dedicated to the moving image, is subdivided into a space set up as a cinema where film works are presented and another in which animations and video are gathered into an installation that features several works.

2 Idem, p. 88.

The artist's interest in music was concentrated in The Foundry, where two ambitious projects are presented: the installation *We'll See How Everything Reverberates* (2010) and *Anti Tropicalia* (2015-2017). The first is a piece that recalls Alexander Calder's hanging sculptures but where the abstract forms have been replaced by cymbals, which makes it at once a musical instrument, a nucleus, a welcoming, and an activator for the exhibition.

The second is made up of a series of graphite *güiros* (percussion instruments common in the Caribbean musical cultures) applied to the wall and giving rise to a drawing, concluding the transition –derivation–from musical to drawing instrument. This interest in the world of music was manifest in the exhibition also through the presence of the cymbals in the film *Amsterdam* and in other two-dimensional works such as *Notaciones para música de computadora 07* (Notations for Computer Music 07) (2015) and *Playing Between the Lines No. 18* (2011) which play with the system of musical notation as a compositional and semantic element.

Without being a retrospective, *Carlos Amorales. Herramientas de trabajo* seeks to draw attention to the varied and prolific career of the artist and the elements that lend it unity: images, ideas, and modes of work and thought that move and derive from one project to the next and from one technique to another, at times even in different directions. The exhibition seemed to show how there are certain elements that are recurring in Amorales' work which in turn generate a momentarily visible structure and lend unity and coherence to a practice spanning over twenty years. Seen through the lens of derivation, the pieces included in the exhibition are not only works of art, they are also tools that allow for new works and enable the artist's process of renewal and indefinite continuity.

La hora nacional (The National Hour), 2010; vista de la instalación / installation view

Imágenes fijas, imágenes en movimiento, escultura *in-between*

Michel Blancsubé

Un artista solo es realmente libre de crear a su antojo cuando no ha producido nada aún. Después de su primera obra, el campo de los posibles, antes totalmente abierto, se empieza a restringir. Las obras acumuladas con el paso del tiempo determinan en gran parte las que están por hacerse.

Crear sentido puede resultar tiránico.

Algunos se adaptan a esta tiranía y producen una obra rizómica que, sin ignorar ni descartar nada de su pasado, mantiene la libertad de inventar.

Con Carlos Amorales, la lucha libre hace su entrada al museo a mediados de los años noventa y, detrás de ella, el licántropo y otros mitos populares. Genial pasador de grafismos vernáculos de la calle al templo, es sin duda uno de los más sintonizados con nuestro tiempo. La económica gestión de su vocabulario es altamente racional, y su eficacia es formidable. Con la economía, nos referimos a su forma de declinar sus grafos del papel cortado a la serigrafía, del *collage* al video, de la fotocopia a la pintura, sin olvidar las ahora obsoletas proyecciones de diapositivas y demás animaciones más contemporáneas. Desde sus inicios, Amorales

acompaña la imagen con el sonido y ha ido ampliando considerablemente su repertorio y sus intereses, los cuales abordan cada vez más el lenguaje y sus múltiples maneras de travestirse: escrita, gestual, sonora, figurativa, abstracta, teatral, cinematográfica, jeroglífica, pictográfica, simbólica, etc. Reducir la visión de su obra al grafismo sería desconocer el trabajo que ha realizado siempre con músicos y compositores, e ignorar su importante producción de imágenes en movimiento. El trabajo de Amorales se enriquece y evoluciona constantemente. El artista retoma cada vez formas y temas de su repertorio que se consideraban definitivamente cerrados y resueltos. Les da nuevas vidas y abre otros horizontes, sin temor a contaminar su propio lenguaje por medio de trasplantes, hibridaciones y cruces tan impredecibles como inesperados.

En el trabajo de Amorales, la imagen casi siempre ha sido animada. El video sonoro titulado *Amorales Interim*, rodado en 1997, demuestra la precocidad del movimiento en su obra. En esta, dos cabezas cubiertas con la misma máscara se enfrentan literalmente, empujándose frente a frente durante casi diez minutos. Amorales utiliza ante todo la cámara para grabar los *performances* inspirados por la lucha libre que organiza desde mediados de los años noventa, encontrando de paso la forma de acercar dos mundos: el del arte y el de la lucha libre, donde hacerse un nombre es fundamental.

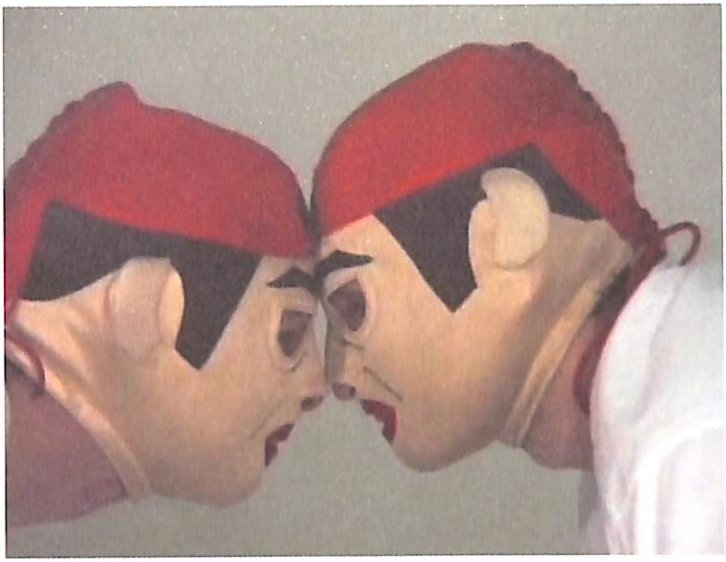
> Carlos Amorales: Quería preguntarte en dónde naciste, acerca de tus orígenes.
> Ray Rosas: Nací en un pueblo llamado Mineral del Guangueo, Michoacán, justamente en el valle de las mariposas Monarca.[1]

El primero de agosto de 1997, Francisco Mondragón Rosas (conocido como Ray Rosas), antiguo luchador reconvertido en confeccionista de máscaras y trajes, le concedió una larga entrevista a Carlos Aguirre Morales. Uno de los videos de la trilogía *Amorales*, a la cual pertenece *Amorales Interim*, restituye algunos fragmentos de esta conversación.

> "En nuestra relación, Ray Rosas era el maestro y Amorales el estudiante. Esa relación tenía que ser representada en términos de la lucha. Propuse que un luchador

1 *Ray Rosas Conversation, 01-08-97*, en *Los Amorales*, 2001, página 65 [traducción libre].

2 *Amorales – Arena Dos de Mayo, 10-08-97*, en *Los Amorales*, 2001, página 82 [traducción libre].



Amorales Interim (still), 1997

profesional le enseñara los movimientos básicos de la lucha libre a la persona que hizo el papel de Amorales en *Amorales Interim*, que no era un luchador. Usó la máscara de Amorales, y el luchador la hizo de Ray Rosas. Se trataba esencialmente de la confrontación entre el conocimiento y la falta de experiencia." [2]

A mediados de los años noventa, Carlos Aguirre Morales se escondió tras una máscara. Adoptó cierta forma de anonimato compartiendo el mismo rostro con varios cómplices a los que bautizó los Amorales, nacido(s) de Car-los A-guirre Morales. En aquellos *performances* muy apreciados por el público de los museos, ya no se sabía muy bien quién actuaba. Algunos incansables trataban de identificar al auténtico Amorales quien, a veces y sin que nadie lo sospechara, estaba simplemente detrás de la cámara grabando el evento. Ray Rosas y Carlos Amorales tienen en común el hecho de haber tomado prestada una parte del nombre por el cual se hacen llamar y conocer. En agosto de 1996, un año antes de la entrevista

Useless Wonder (Maravilla inútil) (still), 2006

con Ray Rosas, Amorales firmó delante de testigos un contrato de transferencia de identidad por una duración de un mes. Según los términos del acuerdo, Gabriel Lester aceptó llamarse Amorales y tomó efectivamente el lugar del artista en la Rijksakademie de Ámsterdam. Si bien la relación con Ray Rosas parecía una iniciación en el sentido de maestro y discípulo, este acuerdo entre Amorales y Lester se asemejaba más a un juego en el que el artista se divertía con la idea de hacerse un nombre. Sin embargo, cabe anotar que deshacerse de su identidad es, cuando menos, inesperado sabiendo que lo que se busca generalmente es lo contrario: que el nombre pase del anonimato a la posteridad. Si se considera pertinente la idea según la cual los mitos engendran otros mitos o que todo mito nace de otro mito –que es lo mismo– no podemos sino felicitar la maestría de Carlos Aguirre Morales para crear el suyo al introducir la lucha libre en el mundo del arte: un espectáculo en el que héroes populares enmascarados representan con constancia y regularidad la lucha nunca resuelta entre el bien y el mal. Desde 1996, el que hoy solo se conoce bajo el nombre de Carlos Amorales se ha interesado

por este tipo de manifestaciones y ha producido obras inspiradas en la lucha libre. Fue solamente en el 2003 que decidió abandonar esta vena –¿acaso puede uno liberarse totalmente de sus antiguos demonios?– para dedicarle tiempo y energía al *Archivo líquido*, considerado retrospectivamente como el primer "alfabeto" creado por el artista. Como era de esperar, Amorales no tardó en poner sus trazos en movimiento y, antes de producir animaciones propiamente dichas, concibió y presentó *The Bad Sleep Well* para la apertura de la galería Yvon Lambert en Nueva York en el 2002: una proyección en *crossfade* de 480 dispositivas desde 6 proyectores, acompañada de una banda sonora original. Como un guiño al cine que dejó entrever lo que seguía, Amorales tomó prestado el título de esta instalación de una película epónima de 1960 del director japonés Akira Kurosawa. *Useless Wonder*, una animación doble y sonora que retomó en 2006 el dispositivo de *¿Por qué temer al futuro?* (Madrid, 2005), pone en movimiento y en música parte del *Archivo líquido*. Una de las caras de la pantalla colgada en el medio de la sala A del MAMM muestra monos con cráneos humanos, una mujer-lobo, pájaros con alas abiertas o dobladas, aviones, etc. Todas estas apariciones evolucionan según una sucesión de combinaciones originales propias de *Useless Wonder*. La visión de una mujer cubierta de pájaros con alas desplegadas recuerda la aventura supuestamente vivida por Edward James en el río de Las Pozas en Xilitla en 1945: el mito cuenta que James escogió aquel lugar para construir su jardín surrealista porque, mientras estaba parado sobre el lecho del río, su cuerpo habría sido súbitamente recubierto de pies a cabeza por mariposas monarca, las mismas que Rosas conoció cuando era niño. *Useless Wonder* se compone de fragmentos de una narración vaga en la que cada cual es libre de crear conexiones a su antojo o simplemente dejarse llevar por la música y abandonarse a las delicias de una contemplación plácida e inocente. Los únicos tonos utilizados son el rojo, el negro y el blanco. La otra cara de la pantalla flotante muestra un planisferio cuyas tierras negras se dislocan repentinamente sobre el fondo blanco. Las escorias engendradas por esta brusca desagregación flotan a la deriva y, dejadas a la merced de las corrientes de un océano triunfante, se acumulan en una esquina de la pantalla.

Fue gracias a un encuentro excepcional con el actor Philippe Eustachon que Amorales incursionó en la dirección del cine. Las cuatro ficciones imaginadas por ambos muestran todas

performances de Eustachon, solo o en compañía de otros actores, escritas, filmadas y editadas por Amorales. Producidas una tras otra prácticamente sin pausa (*Suprimir, modificar y preservar*, 2012; *Ámsterdam*, 2013; *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas*, 2014; *El no me mires*, 2015), estas películas llevan naturalmente a los dos cómplices, con el apoyo de Enrique Arriaga, a realizar *performances* en vivo en cabarets y centros artísticos. La organización del primero de estos performances en el Cabaret Voltaire en Zúrich el 25 de marzo de 2016 confirmó lo que ya se sospechaba: un conocimiento y una conciencia de Amorales de los antecedentes del arte y de su historia, así como una preocupación constante por enmarcar su obra en el legado de precursores escogidos.

Confirmando que nunca abandona sus prácticas pasadas, Amorales sigue creando películas de animación al margen de su trabajo con Eustachon. Algunas ponen en escena personajes y animales en decorados de papel. *La aldea maldita*, presentada por Amorales en la Bienal de Venecia en 2017, mostraba un poco en blanco y negro lo que *La hora nacional* representó a color de manera mucho menos explícita en Puebla en 2010. Eran esculturas precolombinas de la colección del Museo Amparo las que encarnaban la multitud de figurantes, animales y demás siluetas. Fue desconcertante ver cómo dos corpus de formas desarrollados en épocas tan distantes y distintas, dos códigos gráficos, podían contaminarse el uno al otro. Las terracotas, más mono que policromáticas, eran trasfiguradas por los colores primarios con los cuales Amorales pintó las réplicas producidas para la cinta, sonora por supuesto. *La hora nacional* presentaba una sucesión de escenas cortas, fragmentos de una narración improbable en las que se veía por ejemplo a un osito rojo posando con un pato azul bajo la mirada angustiante de un personaje con el rostro bañado de negro. Este extraño atributo de color hacía que estas formas, a veces creadas hace más de mil años, se confundieran con otras, imaginadas para dibujos animados mucho más contemporáneos. Como si un baño de amarillo, rojo, verde, azul o negro le inspirara un gusto por la pantomima a estos objetos del pasado. Una cierta inquietud, producto de una amenaza latente y sin rostro, está presente a lo largo de *La hora nacional*.

Siete años después, al cabo de una larga fuga en vano, *La aldea maldita* termina con un linchamiento, un sacrificio. Las criaturas de

El hombre que hizo todas las cosas prohibidas (The Man Who Did All Things Forbidden) (still), 2014

Amorales se alimentan y se aprovechan las unas a las otras. Entre *La hora nacional* y *La aldea maldita* tuvo lugar la aventura cinematográfica con Eustachon en la cual se siente que Amorales se hace, y hasta evita, la pregunta de la narración: ¿Hasta dónde se puede contar? ¿Hasta dónde la sucesión de las imágenes debe ser explícita, lógica y coherente? Antes de *La aldea maldita*, las películas y animaciones de Amorales no tenían finales definidos y parecían, una vez más, ser fragmentos de historias más grandes cuyos pasados y presentes callaron, quedando fuera del campo.

Es cada vez más difícil ver una película sin jugar a identificar las posibles influencias a las que su autor fue sometido, de manera consciente o inconsciente. En esta perspectiva, el viento que sopla en *La aldea maldita* parece tener sus orígenes en *Pedro Páramo*. Como lo hizo la novela de Juan Rulfo en 1955, Amorales le aportó al realismo mágico una obra notable y extraordinaria. Los planos que revelan el mecanismo de la animación, este magistral *making*

of incluido en la película, recuerdan a Alexander Calder activando ante la cámara el pequeño circo que fabricó entre 1926 y 1931. La mención del artista norteamericano no es fortuita, pues sabemos que Amorales hizo una residencia en su taller en Saché (Indre-et-Loire, Francia) entre enero y marzo de 2012. Fue durante esa residencia que realizó la escultura *Ya veremos cómo todo reverbera*, que no es realmente fija ni animada, sino más bien a veces fija y a veces móvil, interactiva o sonora, según la fortuna.

Luego, *En attendant Godot* de Samuel Beckett, *Down By Law* y hasta *Dead Man* de Jim Jarmusch atraviesan la mente del que ve *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas*. Después de una introducción a modo de entrevista radiofónica delirante en la que Philippe Eustachon imita, burla y ridiculiza un cierto academismo artístico-filosófico vacío cuya obsesión más reciente sería el "cubismo ideológico", la película nos lleva a Chile, a orillas de un océano falsamente pacífico, donde suceden una serie de escenas en las que Eustachon le da rienda suelta a su vasto repertorio. Como se sugirió anteriormente, Amorales no puede olvidar la lucha libre, y varias reminiscencias maniqueas emergen esporádicamente. En una de ellas, Eustachon expone su definición del bien y del mal durante una escena nocturna algo alucinada: "Lo bueno necesita sus propias leyes. Lo malo jamás pone límites." En otros tiempos y circunstancias, y bajo otros cielos, Saint-Just dijo prácticamente lo mismo cuando escribía que "al principio, el ciudadano solo se relaciona con su conciencia y su moral. Si las olvida, se relaciona con la ley. Si desobedece la ley, deja de ser ciudadano: aquí empieza su relación con el poder."[3]

Cada nueva película de Amorales es una sorpresa. *El no me mires*, la más reciente que haya hecho con Eustachon, también lo es, por lo menos, por el uso inhabitual de una amplia paleta de colores. Al verla, lo que viene a la mente es más Oskar Schlemmer y los trajes que dibujó para su *Ballet triádico*. ¡Amorales convirtió además los accesorios de la película en hermosos collages policromáticos! Nada se pierde, nada se crea, todo se transforma, una y otra vez.

Contrario a lo que se podría pensar después de todo lo que se ha dicho, la obra de Amorales no es un sistema. Para demostrarlo, detengámonos un momento sobre *Herramientas de trabajo*, que le dio su título a la exposición en Medellín. Esta película filmada en

3 Saint-Just (Décize, Nièvre, Francia, 25 de agosto de 1767 – París, 28 de julio de 1794), *Institutions républicaines, Le carnet, Troisième fragment, en Saint-Just Œuvres complètes*, Editorial Gallimard, 2004, página 1138 [traducción libre].

16 mm en 2010, más o menos al mismo tiempo que *La hora nacional*, es otra rareza en esta filmografía: ¡*Herramientas de trabajo* es muda! Amorales produjo sus pájaros con alas desplegadas o dobladas, sus cráneos humanos, sus cabezas de águila y otros cuerpos femeninos, fecundados o no, en acrílico transparente. Estas superficies están atravesadas por líneas negras que se juntan en determinados puntos, como baricentros inciertos. El artista deja que la caída aleatoria de estos fragmentos lanzados en plena luz determine la decisión estética. Las composiciones fortuitas así creadas constituyen al final una sucesión de fotogramas con matices grises ricos y variados. Los trazos oscuros y rectos que dividen la superficie de estos modelos translúcidos producen complejos juegos de luces y sombras que llevan la confusión del conjunto lejos de cualquier mimesis. Se vuelve difícil identificar las formas figurativas originales que componen estas esculturas luminosas filmadas. Lo que Amorales pone ante nuestros ojos es en definitiva un arte abstracto que recuerda el que defendía László Moholy-Nagy, inventor del *Licht-Raum-Modulator*.

> La película sensible podría ser utilizada de forma mucho más variada de lo que es actualmente. La creación de fenómenos luminosos implica en la práctica una mejor utilización de la película y genera una gama de una riqueza infinita, desde el blanco radiante inundado de luz al negro más profundo, pasando por los delicados matices del gris.[4]

Las obras existentes se ponen al servicio de las futuras. Sin perder su estatus, se convierten todas en herramientas. Artista autócrata asumido y confirmado, Carlos Amorales desarrolla hace un poco más de veinte años un mundo auto-poiético en expansión perpetua. Alquimista inspirado, Amorales convierte en libertad renovada la tiranía que el pasado de toda obra constituida ejerce en menor o mayor grado sobre su creador. Con el paso del tiempo, este conjunto artístico se parece cada vez más a lo que los germánicos siguen nombrando, desde Karl Friedrich Eusebius Trahndorff y Richard Wagner, una *Gesamtkunstwerk*, una obra de arte total.

4 László Moholy-Nagy (Bácborsöd, Hungría del Sur, 20 de julio de 1895 – Chicago, Illinois, 24 de noviembre de 1946), *Le film jeu de lumière, 1931, en László Moholy-Nagy*, catálogo de exposición, Réunion des Musées Nationaux, 1991, página 427 [traducción libre].

El no me mires (The Eye Me Not) (still), 2015

Still Images—Moving Images—Sculpture In-between

Michel Blancsubé

An artist is never really free to create at will except when he has still made nothing. Once the first work appears the range of possibilities—formerly infinite—begins to shrink. Subsequently, the accumulated works determine to a great extent those to come.

Making sense can be a form of tyranny.

Some people adapt to this tyranny and produce a rhizomic body of work that neither rejects nor leaves any trace of its past while remaining creatively free.

Carlos Amorales brought *lucha libre* (Mexican free wrestling) into the museum in the mid-90s, following it up with the werewolf and other popular myths. This genial transporter of vernacular imagery from street to temple has got to be among the most tuned-in of all of today's artists, managing his verbal economy with extreme rationality and to redoubtable effect. By economy I mean his way of running his images from paper cutouts through screenprints, from collage through video, and from photocopies through painting —not to mention those now outdated slide shows and other, more contemporary forms of animation. There was sound with the image from the very start, since which time Amorales has considerably

enlarged his repertoire and extended his interests, which now revolve increasingly around language and its host of disguises: written, gestural, auditory, figurative, abstract, theatrical, cinematic, hieroglyphic, pictographic, symbolic, you name it. To restrict one's view of his oeuvre merely to its graphic side is to display a misunderstanding of the ventures he has always been engaged in with musicians and composers as well as ignorance of his substantial output of moving images. His work is an endless process of change and enrichment. He returns repeatedly to themes and forms from his repertoire that seemed finalized and over and done with, offering them other lives and opening up other horizons, with no scruples about contaminating his own language with grafts, hybridizings and crossovers as startling as they are unhoped for.

Since the outset, or almost, Amorales' images have been of the moving kind, with the video *Amorales Interim* (1997) testifying to their early presence in the oeuvre: two identically masked heads confront each other literally, forehead against forehead for almost ten minutes. Amorales utilizes the camera first and foremost to record performances inspired by the *lucha libre* he has been organizing since the 1990s, doing his best in the process to bring together two worlds –art and wrestling–where making a name for yourself is crucial.

> Carlos Amorales: I wanted to ask you where you were born, about your origins.
> Ray Rosas: I was born in a village called Mineral de Angangueo, Michoacán, which is right in the valley of the Monarch butterflies.[1]

On 1 August 1997 Francisco Mondragón Rosas (known as Ray Rosas), a former wrestler become mask and costume maker, gave a long interview to Carlos Aguirre Morales. One of the videos from the *Amorales* trilogy, of which *Amorales Interim* is part, recreates fragments of this conversation.

> In our relationship, Ray Rosas was the teacher and Amorales the student. This relationship had to be represented in wrestling terms. I proposed that a professional wrestler teach the basic movements of free wrestling to the person who played Amorales in *Amorales Interim*,

1 *Ray Rosas Conversation, 01.08.97* in Los Amorales, 2001, p. 65.

a non-wrestler. He used the Amorales mask, and the wrestler represented Ray Rosas. Essentially it is about the confrontation between knowledge and inexperience.[2]

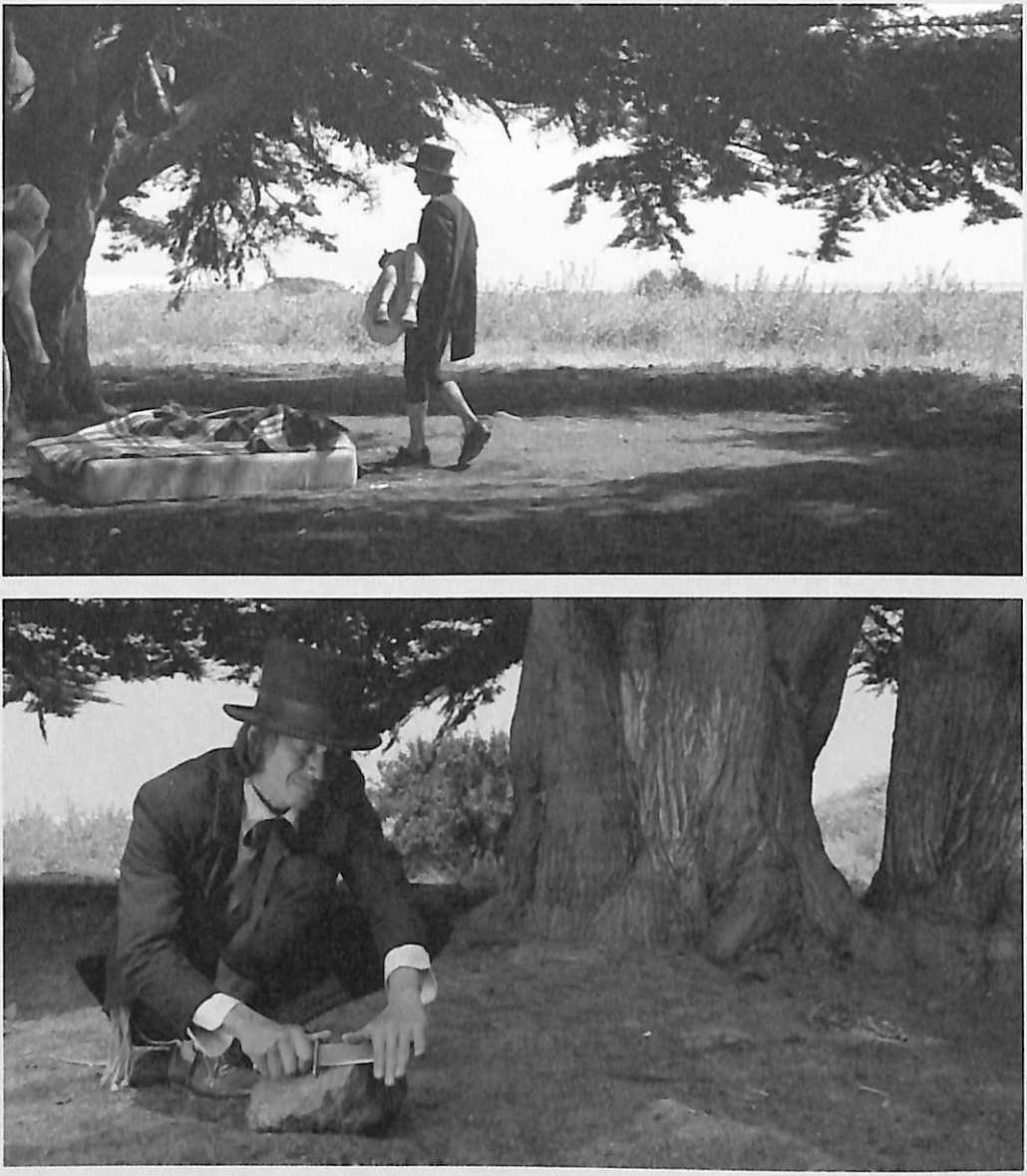
In the mid-1990s Carlos Aguirre Morales decided to play it cunning by going partially anonymous and sharing his identity with various accomplices: thus Los Amorales were born out of Car-los A-guirre Morales. During his performances, which drew big audiences to the museums, no one could be sure anymore who was actually performing; some spectators were regularly trying to identify the "authentic" Amorales—who sometimes, without anyone suspecting it, was in fact the person filming the performance. Ray Rosas and Carlos Amorales have in common a partial borrowing of the names they go by. In August 1996, a year before the conversation with Ray Rosas, Carlos Aguirre Morales signed in the presence of witnesses a one-month contract of transfer of identity. Under the terms of the contract the artist and filmmaker Gabriel Lester agreed to be called Amorales and actually took the artist's place at the Rijksakademie in Amsterdam. While the relationship with Ray Rosas seemed something like a master/disciple initiation process, the Amorales/Lester contract looked more like a game in which the artist played on the idea of making a name for himself. At the same time it's clear that shedding your identity is at the very least an unusual step when what you're aiming at is quite the opposite, i.e. moving from anonymity to a name respected by posterity. If we accept the idea that myths engender other myths or (which amounts to the same thing) that myths are born out of myths, we can only hail the art and craft Carlos Aguirre Morales brought to shaping his personal myth by introducing *lucha libre* into the art world: a spectacle in which masked popular heroes replay, regularly and consistently, the eternally unresolved struggle between good and evil.

By 1996 the person henceforth known solely as Carlos Amorales had begun taking an interest in this kind of event and was producing works inspired by *lucha libre*. It was not until 2003 that he decided to stop mining this vein (but is one ever rid of one's former demons?) and put time and energy into the *Liquid Archive* recognizable in retrospect as his first "alphabet". As might have been expected, Amorales was not slow to shake up his images, and before moving into animation as such he came up with *The Bad*

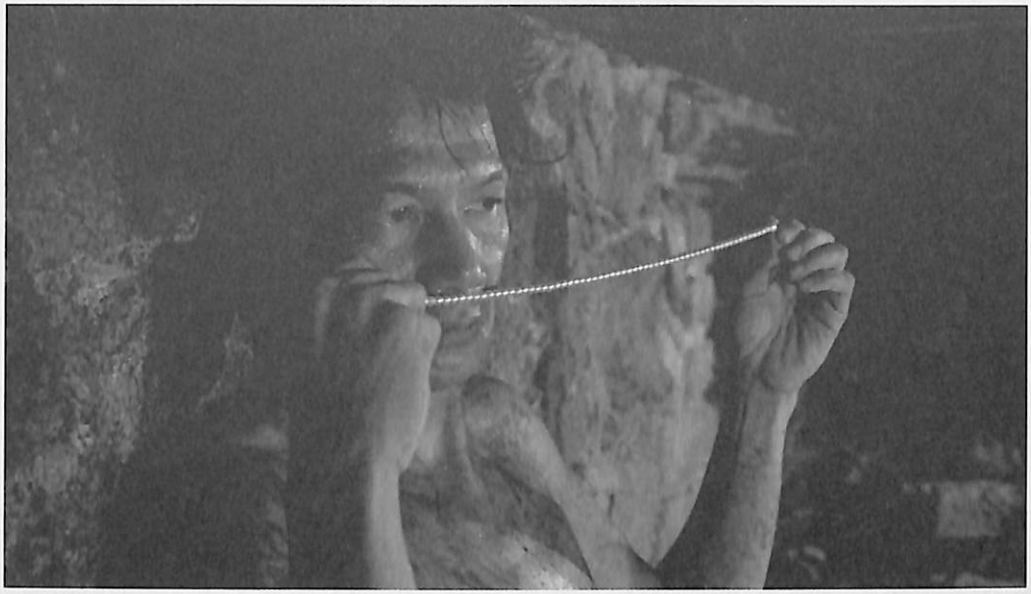
2 *Amorales–Arena dos de mayo, 01.08.97* in Los Amorales, 2001, p. 82.

Sleep Well for the opening of the Yvon Lambert Gallery in New York in 2002: dissolves of 480 slides loaded into 6 projectors, with—of course—an original soundtrack. In a veiled cinematic allusion that was doubtless a hint of things to come, Amorales had borrowed the title of his installation from Japanese director Akira Kurosawa's 1960 eponymous film. In *Useless Wonder* (2006), a two-channel video with sound, he reused the device of *¿Por qué temer al futuro?* (Madrid, 2005) to set a part of *Liquid Archive* to movement and music. One side of the screen floating in the middle of gallery A at MAMM shows numerous sketches from *Liquid Archive*: monkeys wearing human heads, a wolf-woman, birds with spread or folded wings, airplanes, etc. All of these apparitions move according to a sequence of original combinations specific to the work, and I can't help associating the sight of a woman covered with open-winged birds with Edward James's adventure in the *Las Pozas river* in Xilitla in 1945: another myth has it that James chose this as the place for his Surrealist garden because one day, as he stood on the riverbed, his body was suddenly covered from head to foot with the very same Monarch butterflies Ray Rosas lived among as a child. *Useless Wonder* is once again a matter of fragments, snippets of a loose narrative allowing everyone to go with whatever associations come into their head or, quite simply, with the help of music, to give themselves up to the delights of marveling, innocent contemplation. The only tones used are red, black and white. The other side of the floating screen shows a planisphere in which, suddenly, black territories on a white backdrop disintegrate. The fragments produced by this breakup begin to drift and then, borne along by the currents of a triumphant ocean, accumulate in a corner of the screen.

It was thanks to an unexpected meeting with actor Philippe Eustachon that Amorales started making films. The four works of fiction that have resulted so far all feature performances by Eustachon, solo or with other actors, and were written, filmed and edited by Amorales. Made one after the other and almost without pause, these films—*Supprimer, Modifier et Preserver* (2012), *Amsterdam* (2013), *The Man Who Did All Things Forbidden* (2014), and *The Eye Me Not* (2015)—unsurprisingly led the pair, accompanied by sound experimentalist Enrique Arriaga, to live performances in cabarets and art centers. And in confirmation of



El hombre que hizo todas las cosas prohibidas (The Man Who Did All Things Forbidden) (stills), 2014



Ámsterdam (Amsterdam) (still), 2013

what we already suspected—Amorales' knowledge and awareness of art history, as well as an enduring concern with situating his oeuvre within the tradition of specific forebears—the first of these performances took place at the Cabaret Voltaire in Zurich on 25 March 2016.

Firmly refusing to jettison any of his past practices, Amorales kept making animation films as a sideline to his work with Eustachon. Some of them present characters and animals moving through sets made of paper. *The Cursed Village*, shown at the Venice Biennale in 2017, is a kind of black and white reprise of what *The National Hour* offered much less explicitly in color in Puebla in 2010: pre-Columbian sculptures from the Museo Amparo collection forming a contingent of human, animal, and other figures. It was disturbing to see the way two corpuses of shapes from periods so distant and so different, and two graphic codes, could contaminate each other. The terracotta pieces, more often monochrome than polychrome,

were transfigured by the primary colors Amorales used to cover the replicas made for the film—a film with sound, of course. *The National Hour* comprises a succession of playlets, fragments of an unlikely narrative in which, for example, we can see a red bear cub posing with a blue duck under the disturbing gaze of a human with a black-drenched face. Strange, this gift of color that causes shapes created in some cases more than a thousand years ago to merge with others thought up for far more contemporary cartoons: as if a bath in yellow, red, green, blue, and even black could imbue these objects from the past with a taste for pantomime. A kind of disquiet springing from a faceless, latent menace permeates the entire duration of *The National Hour.*

Seven years later *The Cursed Village* closes, at the end of a long, futile flight, with a lynching—a killing. Amorales' creatures feed each other and use each other up. Between *The National Hour* and *The Cursed Village* lies the cinematic adventure with Eustachon, in which we sense Amorales facing, and maybe dodging, the issue of narrative: how far should telling go, and how explicit, logical, and coherent should the sequencing of the images be? Prior to *The Cursed Village* Amorales' films and animations were without real endings and, once again, look much more like fragments of larger stories whose pasts and futures have been silenced, consigned to the realm of the out-of-shot.

These days it is harder and harder to watch a film without having fun spotting the influences its director may have been subjected to, consciously or otherwise. In this game the wind sweeping through *The Cursed Village* seems to be drawn from Juan Rulfo's 1955 novel *Pedro Páramo.* Like Rulfo, Amorales makes a remarkable, exemplary contribution to magical realism. In the masterly making-of that is part of the film, the shots revealing the mechanics of the animation process evoke a certain Alexander Calder activating for the camera the little circus he built between 1926 and 1931. Nor is this mention of the American artist fortuitous: from January to March 2012 Amorales was in residence at Calder's studio in Saché, in west-central France, and it was during his residency that he made the sculpture *We'll See How Everything Reverberates,* neither truly static nor animated, but in turn static, moving, interactive and auditory according to chance.

And then Samuel Beckett's *Waiting for Godot* and Jim Jarmusch's *Dead Man* spring to mind if you're watching *The Man Who Did All Things Forbidden*. After the introduction—a loony radio interview that sees Eustachon pastiche, mock, and ridicule a variety of vapid arty-philosophical rhetoric whose recent avatars include an "ideological cubism" concocted by Amorales and Eustachon—we find ourselves in the Chilean countryside, then on the shores of a deceptively Pacific Ocean as, in a succession of tableaux, Eustachon gives free rein to his enormous repertoire. As already pointed out, Amorales can't forget *lucha libre*, and manichean flashbacks inevitably resurface here and there, with our man delivering his definition of good and evil in the course of a slightly hallucinatory nocturnal scene: "*Lo bueno necesita sus propias leyes. Lo malo jamás pone límites.*" (Good requires its own laws. Evil accepts no limitations.) In other times and circumstances, and under other skies, Saint-Just was saying pretty much the same thing when he wrote, "The citizen initially has dealings only with his conscience and with morality; if he forgets them, he has dealings with the law; if he holds the law in contempt, he is no longer a citizen: there begin his dealings with power."[3]

Each new film from Amorales is a surprise, and *The Eye Me Not*, the most recent collaboration with Eustachon, is one such, if only for its atypical resort to a broad chromatic palette. In this instance it's Oskar Schlemmer and his *Triadic Ballet* costumes that come to mind during the screening. And Amorales then converts the film's props into splendid polychrome collages! Nothing is lost, nothing is created, everything is transformed, always and forever.

Contrary to what we might think after all that's been said above, the Amorales oeuvre has no system; and if any proof is needed, let's linger a moment over *Working Tools*, the work that lends its title to the exhibition in Medellín. Shot in 16mm in 2010, more or less at the same time as *The National Hour*, this is another rarity in the filmography: *Herramientas de trabajo* is silent! Amorales produced his birds with wings spread or folded, human skulls, eagles' heads and female bodies (fecundated or not) in transparent acrylic. Their surfaces are crisscrossed with black lines meeting at certain points, like uncertain barycenters. And by casting these fragments into the light Amorales summons their random fall to effect the aesthetic

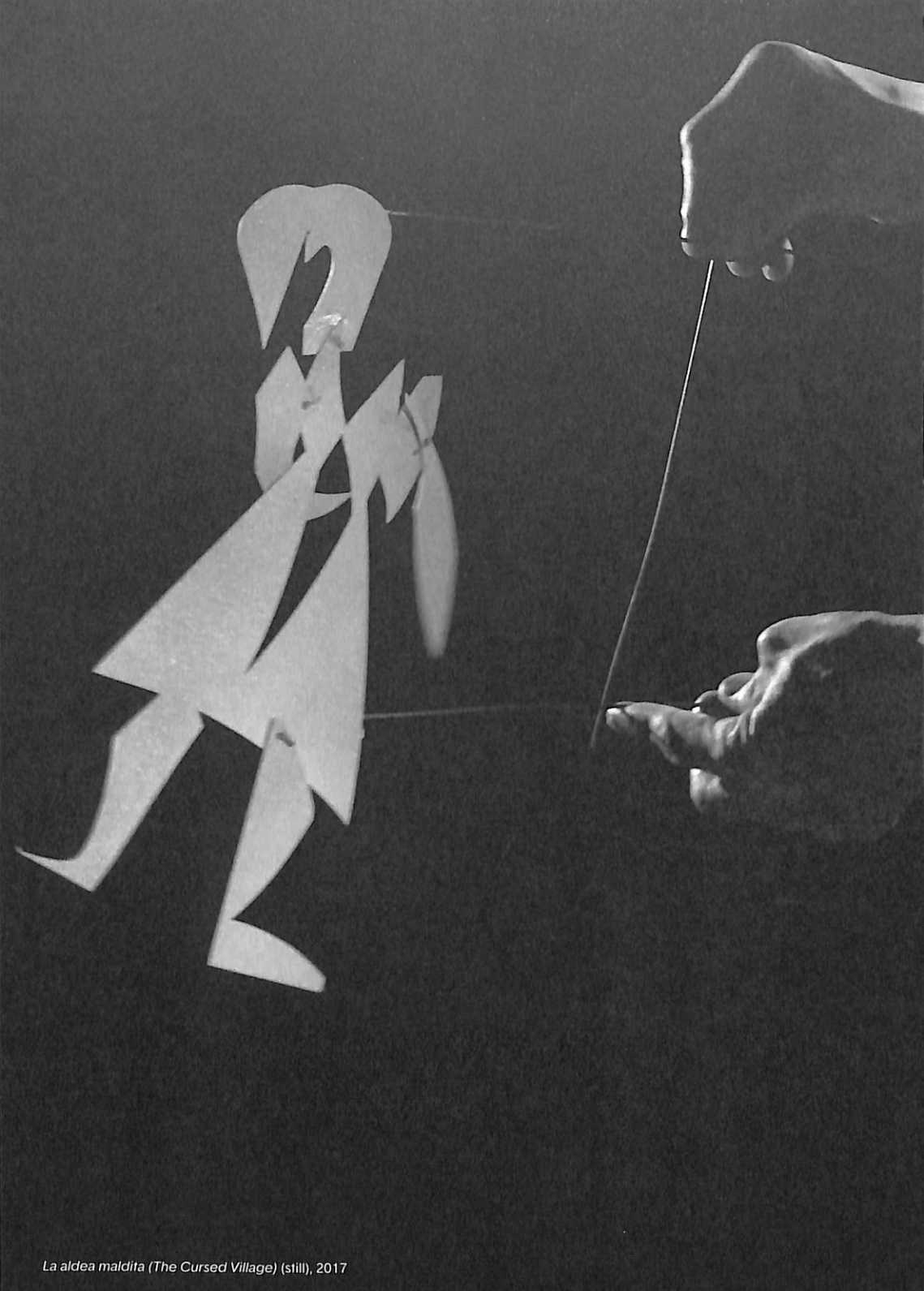
3 Saint-Just (Décize, France, 25 August 1767—Paris, 28 July 1794), Institutions républicaines, Le carnet, Troisième fragment, in Saint-Just, Oeuvres complètes, Éditions Gallimard, 2004, page 1138. Quoted in Geoffrey Bruun, Saint-Just, Apostle of the Terror (Hamden, Connecticut: Archon Books, 1966). p. 34.

decision. In the end, these accidental compositions make up a series of stills of richly varied, nuanced grays. The dark, rectilinear tracings that divide the surfaces of these translucent models render the play of light and shade more complex and produce an overall confusion far removed from any mimesis. It becomes difficult to identify the original figurative shapes these luminous filmed sculptures stem from; and in the final analysis, what Amorales is imposing on our eye is an abstract art reminiscent of that advocated by László Moholy-Nagy, who invented the *Licht-Raum-Modulator* in 1930:

> Light-sensitive film could be used in a much more varied way than it is at present. In practice the creation of luminous phenomena calls for better use of film and gives rise to an infinitely rich range extending from dazzling, light-drenched white to the deepest black, with all the subtle shades of gray in between.[4]

The existing works serve the interests of those to come. Without losing their own status, they are all converted into tools. As a card-carrying artistic autocrat, Carlos Amorales has spent a little over twenty years developing an autopoietic, perpetually expanding world. As an inspired alchemist he converts the tyranny exerted to a greater or lesser degree by any finished work on its creator into a new lease of liberty. And with the passing of time his oeuvre looks more and more like what German-speakers, in the wake of Karl Friedrich Eusebius Trahndorff and Richard Wagner, continue to call a *Gesamtkunstwerk*—a total work of art.

4 László Moholy-Nagy (Bácborsöd, southern Hungary, 20 July 1895—Chicago, Illinois, 24 November 1946), "Le film jeu de lumière" (1931), in László Moholy-Nagy, exh. cat., Paris, Réunion des Musées Nationaux, 1991, p. 427.



La aldea maldita (The Cursed Village) (still), 2017

Amabilidad de Amorales

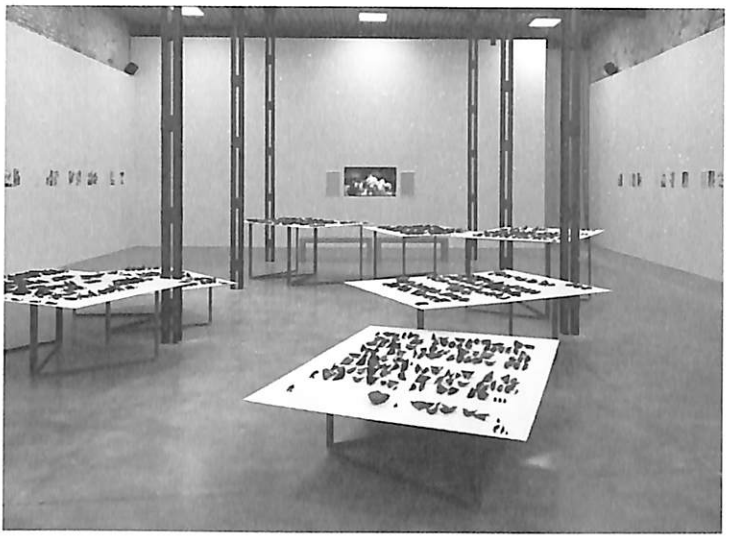
Rodrigo Rey Rosa

Les journaux l'impriment. Est-ce réel? Comment le serait-ce?
Michaux

La primera vez que vi a Carlos Amorales fue en Venecia, y no en México, como habría sido natural, y por pura casualidad. Me invitó a ver su última obra, *La vida en los pliegues*, que presentaba en el pabellón mexicano de la 57ª exposición internacional de arte de la bienal de Venecia.

Todo se le vuelve código a Carlos Amorales. Ya en el nombre se adivina un silencio significativo. Hay que buscar sentido a ese silencio. ("El sentido –dice un comentarista– se materializa y luego es destruido en los juegos estéticos de Carlos A[guirre]morales.") Como todo el mundo sabe, los códigos sirven para enmascarar el significado lingüístico, pero también el afecto, como quieren los de ética y cortesía.

En el lujoso pliegue del mundo que es Venecia, millonaria de objetos de arte y de turistas estéticos, Amorales decide presentar una realidad terrible, pero elige ser delicado. Y –juego de códigos mediante– lo consigue. Debe contar una historia. Tiene algo que narrar en un momento cuando la narrativa se ha convertido en mala



Vista de la exposición *La vida en los pliegues (Life in the Folds)*. Pabellón de México en la 57ª Bienal de Venecia, 2017

palabra. Pero ¿hay una forma que no sea narrativa para representar la realidad que nos ocupa?

Después de caminar por la suntuosa ciudad, donde el lujo campea, como acostumbra, acompañado de belleza y arrogancia, al entrar en el pabellón mexicano, en el Campo del Arsenal en un día soleado y caluroso, al visitante lo recibe una bocanada de aire fresco. Se respira una cortesía mezclada con austeridad, esa cortesía que más que convención o código puede ser una virtud.

Estamos en un galpón de dimensiones industriales. En un pequeño vestíbulo unas mujeres pequeñas de ojos y cabellera negra y vestidas de negro reparten panfletos en silencio y con una amabilidad casi oriental. Hablan español con acento italiano ¿o francés?; podrían ser libanesas o iraquíes, o incluso mexicanas.

Más allá del vestíbulo hay un bisbisear de instrumentos de viento, pitos, ocarinas con dejos mayas y olmecas y algo de pajarero.

Es un galpón en blanco y negro. Paredes blancas, suelo blanco, techo blanco, mesas rectangulares cubiertas con sábanas blancas, sobre las que hay pequeños objetos duros y brillosos que podrían ser obsidiana (¿vestigios de una excavación arqueológica?) pero son piezas de cerámica, que han sido alineadas como letras sobre una página. En las paredes, cuadros de pequeño formato, lienzos blancos oscurecidos por signos negros que recuerdan la escritura cuneiforme. Cada uno de los objetos alineados sobre las mesas es un instrumento de viento, una ocarina diseñada en el estudio de Amorales. Cada signo tiene asignado una nota o dos, pero no conocemos su significado. Las hojas del panfleto o periódico que te han entregado a la entrada también están ennegrecidas con signos que parecen formar palabras y frases ordenadas en las páginas, pero no los puedes leer.

Hay bocinas colocadas en los cuatro rincones del galpón, de donde proviene un ruido indistinto, un cuchicheo. Los sonidos van armonizándose para convertirse en frases, en una música con algo de selvático; pero también se oyen, distintas, las ocarinas que tocan un grupo de músicos que circulan discretamente por el galpón. En la pared del fondo hay una pantalla de vídeo, en negro; frente a la pantalla, un pequeño banco de piedra, donde te sientas –y donde te quedas mirando la pieza que acaba de empezar, desde los títulos y créditos iniciales, escritos en aquel alfabeto alternativo, anguloso, como de lápida antigua– hasta el violento y conmovedor final.

La pieza tiene la brevedad de un cuento oral. Expone una historia que para los habitantes de la llamada cintura del Nuevo Mundo es pan de todos los días, o casi. A la vez película expresionista y drama de marionetas o teatro de sombras asiático, *La aldea maldita* cuenta una historia aparentemente sencilla en dos planos distintos: uno inferior o cerrado, cuyo suelo es la superficie de un escenario en forma de mesa, donde la cámara registra solo elementos y figuras artificiales (un paisaje de coníferas, una aldea de montaña con su templo católico, figuras de gente; pollos, ¿unos gatos?, pájaros); y otro superior o abierto, donde aparecen figuras humanas reales (el titiritero y los músicos, que son los mismos que andan tocando por el galpón) que manipulan y dominan a las figuras artificiales, y cuyos gestos, miradas y acompañamiento sonoro comentan o puntúan la acción que se desarrolla en el plano subordinado.

Una familia de siluetas negras –padre, madre, niño– atraviesan deprisa un bosque entre sombras, un paisaje oscuro y anguloso. Buscan la salida del bosque, atraviesan una milpa. Llegan a las afueras de una aldea. Mientras atraviesan un campo sembrado de cruces, pasan junto a unas figuras que parecen hombres empicados. Dejan atrás el cementerio y se acercan a la aldea.

El titiritero, su semblante concentrado en primer plano, tira de tres hilos que hacen que la familia avance y entre en la aldea.

Algunos aldeanos llevan sombreros de pico y bastones. Cuando los forasteros se acercan, comienzan a oírse unos murmullos sibilantes y una como percusión de cristales.

La cámara muestra primeros planos de la gente de la aldea a la ventana de sus casas. Las ocarinas producen unos silbidos que recuerdan el chismorreo humano. Las figuras de unas mujeres, ¿las grandes chismosas?, aparecen en primerísimo plano. El chisme se propaga –un chisme que sellará el destino de la familia de forasteros; el silbar de las ocarinas aumenta en intensidad.

Volvemos a ver a la familia en movimiento; se apresuran a través del pueblo –el titiritero tira de los hilos y las tres figuritas siguen deslizándose hacia su destino. Un grupo de aldeanos obliga a la familia a detenerse. Se produce una confrontación –machetes alzados– que recuerda vagamente un baile de moros y cristianos. El padre saca su propio machete, se traba en pelea con unos aldeanos, y una muchedumbre se aglomera a su alrededor.

Mientras todo esto sucede, bandadas de pájaros negros alborotan el cielo, el ruido de las ocarinas sigue creciendo.

El padre, herido, cae al suelo. La mujer y el niño intentan huir. La muchedumbre los persigue, los rodea. Un hombre agarra por el cuello a la mujer. La conducen entre varios hasta un extremo de la aldea, donde crece un árbol de copa grande.

La cámara muestra ahora al titiritero y los músicos que rodean la mesa escenario. El ruido de las ocarinas se ha vuelto demencial. Una figura misteriosa, un demonio pájaro, se eleva por encima

La aldea maldita (The Cursed Village) (still), 2017

del gentío. De pronto, se hace el silencio. La cámara muestra a los músicos, que miran la mesa en silencio, un silencio reverencial. Luego vemos el árbol en segundo plano; la muchedumbre se ha dispersado. Ahorcado en una de las ramas, oscila el cuerpo de la mujer. El niño, en medio del silencio, rodeado solo de pájaros, se queda quieto al pie del árbol.

***

Una visitante se sentó a tu lado a mirar la película de principio a fin. Los demás, han circulado por la sala, se han detenido un minuto o dos frente a la pantalla, y han proseguido en su peregrinación estética. No han entendido lo que pasaba aquí, te dices a ti mismo. La mujer, una oriental, parece conmovida. Con mucha discreción, se pasa una mano por la cara. Dirige a la pantalla una sonrisa como agradecida. Se levanta, se va.

En el catálogo de esta pieza de la *Biennale* aparece, al final, un listado de casos de linchamiento en México entre el 2001 y el 2017. Las fuentes citadas son los periódicos Reforma, El Universal, La Jornada y Excélsior. Registran unos ciento veinticinco casos (muchos tentativos, unos treinta consumados). Los métodos son la lapidación, el vapuleo, el ahorcamiento y la "incineración".

De vuelta en Guatemala, llevado por una curiosidad comparativa, *googleo*, consulto con algunos amigos. Sin afán de competir con el coloso latino del norte –cuyo territorio es unas veinte veces mayor que el guatemalteco y cuya población casi decuplica la nuestra–, va un breve listado local cuya fuente es la prensa escrita. (Cifras aparte, las causas atribuidas a estos "rituales de frustración ciudadana" son prácticamente las mismas en ambos países: desplazamientos masivos de personas; negligencia y corrupción de las autoridades responsables de la seguridad civil, y desconfianza en el sistema de justicia.) Si creemos lo que imprimen hoy en día nuestros periódicos (*pace* Henri Michaux), entre enero y mayo del 2017 en Guatemala se ha cometido, en promedio, un linchamiento diario.

Datos y noticias de Prensa Libre, La Hora, elPeriódico, EFE y AFP:

Por Alex Fernando Rojas y Andrea Orozco
La guerra todavía mata, 2/V/17

En los últimos trece años 2,612 personas fueron víctimas de linchamientos en toda Guatemala [...]

Según el sociólogo Luis Mack, los linchamientos se explican por la migración interna de los años 80 [...] El sociólogo dice que durante la guerra y después de ella, familias completas migraron a otros departamentos huyendo de la represión o en busca de nuevas oportunidades de vida.

Por Whitmer Barrera
Prenden fuego a cuatro supuestos asaltantes en San Marcos, 28/III/17

Vecinos de la comunidad Máquivil, San Miguel Ixtahuacán, San Marcos, capturaron y prendieron fuego a cuatro hombres, al señalarlos responsables de un robo que dejó un guardia de seguridad muerto.

AFP
10/I/17

Una turba linchó y quemó a dos jóvenes acusados del asalto de un autobús de pasajeros que dejó dos muertos, en San Marcos, informó este martes un cuerpo de socorro. Vecinos de San Marcos, llevaron a los supuestos delincuentes a una cancha de fútbol donde los ataron y

quemaron, dijo a periodistas el portavoz de los Bomberos Voluntarios, Cecilio Chacaj. "Los presuntos delincuentes fueron linchados por vecinos enardecidos que hicieron justicia con sus propias manos", contó Chacaj, quien indicó que ambos tenían edades entre 16 y 18 años.

EFE,
3/I/17

Una turba de unas 300 personas ha intentado linchar a 20 evangélicos que hacían turismo en Guatemala al pensar que eran delincuentes. La Policía Nacional Civil (PNC) indicó, en un comunicado, que los religiosos, entre los que había hombres, mujeres y niños, viajaban en dos vehículos por el municipio de Lanquín, en el departamento norteño de Alta Verapaz, cuando uno de ellos sufrió una avería. Uno de los ocupantes bajó de su coche a recoger una pieza que se había caído pero en el lugar había unos niños que se asustaron al creer que los iban a secuestrar.

Por Melvin Popá y Omar Méndez.
Patulul, 26/VIII/16

Turba lincha a presunto delincuente

Un presunto delincuente fue arrebatado y linchado por una turba en Patulul, luego de haber sido capturado por las fuerzas de seguridad.

Por Dony Stewart.
Livingston, 5/X/2016

Turba arrebata y lincha a presunto delincuente
Un presunto delincuente que había sido aprehendido por la PNC fue arrebatado y linchado por una turba en Livingston...

EFE,
13/X/15

Linchan y queman vivo a alcalde de Guatemala
Un grupo de vecinos del municipio de Concepción, en el departamento de Sololá, sacó de su casa al alcalde de la localidad y lo golpeó y quemó hasta la muerte. La turba acusaba al político Bacilio Juracán de ser el responsable del ataque que sufrió el ex candidato a la alcaldía Lorenzo Sequec Juracán, quien el domingo fue tiroteado junto a su familia por una carretera cercana a la localidad.

Por A. Marroquín.
Tacaná, 29/V/15

Linchan a mujer señalada de practicar hechicería en Tacaná
"Mi hija era médium, pero jamás le hacía mal a nadie", relata padre de mujer linchada.

Élfego González, padre de Marisol Mariflor González Pérez, de 52 años, quien fue linchada el miércoles último en la aldea San Luis, Tacaná, San Marcos, por unas 300 personas, por haber sido señalada de hechicera, dijo que aún no puede creer lo que sus ojos vieron, ya que los pobladores sacaron de su vivienda a su hija, la amarraron en un árbol, le rociaron gasolina y le prendieron fuego.

La aldea maldita (The Cursed Village) (still), 2017

Amiable Amorales

Rodrigo Rey Rosa

Les journaux l'impriment. Est-ce réel? Comment le serait-ce?
Michaux

I first saw Carlos Amorales in Venice, not Mexico, as would have been natural, and purely by coincidence. He invited me to see his latest work, *Life in the Folds*–, that was on show in the Mexican Pavilion at the 57th Venice Biennale International Art Exhibition.

For Carlos Amorales, everything turns into code. One can already perceive a significant silence in the very name[1]. So we have to make sense of the silence. ("Sense -a critic remarks–materializes and then it's destroyed in Carlos A [guirre] morales's aesthetic playfulness.") As we all know, codes mask linguistic meaning, but also affection, as in the case of codes of ethics or courtesy.

In the luxurious fold of the world that is Venice, with its affluence of art objects and aesthetic tourists, Amorales decides to express a terrible reality, and chooses to do so gracefully. And–mediated by a game of codes–it's just what he achieves. He must tell a story. He has something to narrate at a time when narrative has become a bad word. But is there any other form besides narrative to represent reality today?

1 Carlos Amorales is a portmanteau of Carlos Aguirre Morales, the full birth name of the artist. Amorales has used it partly to differentiate himself from his father, Carlos Aguirre, also an artist.

After strolling through the sumptuous city where luxury grandstands, as usual, alongside beauty and arrogance, the visitor enters the Mexican Pavilion in the Venetian Arsenal on a warm and sunny day, and is received with a breath of fresh air. One breathes in a blend of courteousness tempered with austerity, the kind of courtesy that is beyond convention or code, even likely a virtue.

We are in an industrial sized shed. In a small vestibule there are little women with black hair and black eyes, dressed in black, silently handing out pamphlets with an almost oriental amiability. They speak Spanish with an Italian accent, or is it French?; they could be Lebanese or Iraqi, or even Mexican.

A whispered rumor of wind instruments comes from beyond the vestibule, whistles, ocarinas with traces of the Mayan and Olmec, and something birdlike too. It's a shed in black and white. White walls, white floor, white ceiling, rectangular tables with white sheets draped over them, with solid, shiny little objects on top of them that could be obsidian (vestiges of an archaeological dig?) but that in fact are ceramic pieces aligned like letters on a page. Small format paintings hang on the walls, white canvases obscured by black signs reminiscent of cuneiform writing. Each one of the objects aligned on the tables is an ocarina, a wind instrument designed in Amorales' studio. Each sign is assigned one or two notes, but we don't know the meaning. The pages of the pamphlet or newspaper you were handed on the way in are also blackened with signs that seem as though they are ordered into words and phrases on the page, but you can't read them.

Loudspeakers situated in the four corners of the shed issue a muffled noise, a sort of whispering. The sounds continue harmonizing with each other to form sentences, creating music with a touch of the rainforest about it; though the ocarinas can also be heard distinctly, played by a group of musicians circulating discreetly throughout the shed. There's a video screen on the back wall, in black; a small stone bench in front of the screen, where you sit—and where you continue watching the piece that has just begun, from the title and the opening credits written in that angular, alternative alphabet, like something from an old gravestone—to the violent and stirring end.

La aldea maldita (The Cursed Village) (still), 2017

The piece has the terseness of an oral tale. It tells a story that has become like daily bread, or almost, for dwellers of Mesoamerica. At once an expressionist film and marionette drama, or Asian shadow puppet piece, *The Cursed Village*- tells an apparently simple story on two separate planes: one is set below and tightly framed, on the surface of the stage that is a table, where the camera only registers artificial elements and figures (a landscape of conifers, a mountain village with its Catholic temple, human figures; chickens, a few cats?, birds); and another one above, where real human figures appear (the puppeteer and the musicians, the same ones who are mulling about the shed playing the ocarinas) to manipulate and dominate the artificial figures, and whose gestures, glances and sonorous accompaniment comment on or punctuate the action that is taking place on the subordinate plane.

A family of black silhouettes—father, mother, son—hurriedly walk among the shadows of a forest, a dark and angular landscape.

La aldea maldita (The Cursed Village) (still), 2017

They search for a way out of the forest, and cut through a cornfield. They reach the outskirts of a village. As they traverse a field sown with crosses, they pass by figures that look like men that have been hanged. They leave the cemetery behind and approach the village.

The puppeteer, whose concentrated expression is in close-up, pulls the three strings that make the family advance and enter the village.

Some of the villagers are dressed in pointy hats and carry walking sticks. When the outsiders approach, sibilant murmurs and percussive resonances on glass can be heard.

The camera shows close-ups of the village folk looking out of their home windows. The ocarinas hiss whistles that sound like human mutterings. The figures of women like *The Great Gossips* materialize in close-up. The gossip spreads—a piece of gossip that will seal the destiny of the family of outsiders; the whistling of the ocarinas intensifies.

We see the family moving again; they hurry through the village–the puppeteer pulls the strings and the three figures continue sliding on towards their destiny. A group of villagers stops the family from advancing further. A confrontation ensues–machetes are raised–, which is vaguely reminiscent of the ritual dance of Moors and Christians. The father brandishes his own machete, gets caught in the fight with the villagers, and a mob gathers around him.

While all this is taking place, flocks of black birds strike pandemonium in the sky and the noise of the ocarinas continues mounting.

The father, wounded, falls to the ground. The woman and the boy try to flee. The mob follows them, and surrounds them. A man grabs the woman by the throat. A group of them take her to the edge of the village where a wide-topped tree grows.

The camera now focuses on the puppeteer and musicians as they surround the table-stage. The noise of the ocarinas is now deranged. A mysterious figure, a bird demon, rises above the mob. Suddenly, silence falls. The camera captures an image of the musicians, who now peer at the table in silence, a reverential silence. Then we perceive the tree in a background shot; the mob has dispersed. Hanging from one of the branches is the body of the woman. The boy, amidst the silence and surrounded by nothing but birds, stands still at the foot of the tree.

***

A visitor sat down beside you to watch the film from beginning to end. The rest have circulated through the room, have stopped for a minute or two before the screen and have continued following their aesthetic pilgrimage. They didn't understand what was taking place here, you say to yourself. The woman, Asian, appears moved. Very discreetly, she brushes a hand across her cheek. She smiles at the screen in appreciation, stands up and leaves.

There is a list at the back of the piece's catalogue that enumerates the acts of lynching that have taken place in Mexico between 2001 and 2017. The sources cited are *Reforma*, *El Universal*, *La Jornada* and *Excélsior* newspapers. There are around a hundred and

twenty-five registered cases (many are attempts, some thirty were actually accomplished). The methods used range from stoning to beating, hanging or "incineration".

Back in Guatemala and carried away by comparison curiosity, I google, I consult a few friends. Not meaning to compete with the Latin Colossus of the North—whose territory measures some twenty times that of Guatemala and whose population is nearly ten times greater—, here's a brief local list sourced from print media. (Beyond numbers, the causes attributed to these "rituals of citizen frustration" are practically the same in all countries: massive dislocation of peoples; negligence and corruption by authorities who are responsible for civil safety, and lack of confidence in the judicial system.) If we believe what is printed in our newspapers today (*pace* Henri Michaux), then between January and May 2017, there has been an average of one lynching per day in Guatemala.

Data and news collected from Prensa Libre, La Hora, elPeriódico, EFE and AFP:

By Alex Fernando Rojas and Andrea Orozco, May 2, 2017
The War Continues Killing

Over the past thirteen years, 2,612 people have been victims of lynching in Guatemala [...]

According to the sociologist Luis Mack, lynching can be explained by the internal migration patterns in the 80s [...] The sociologist claims that during and after the war entire families migrated to other regions to escape repression and find new life opportunities.

By Whitmer Barrera
Four alleged assailants were burned in San Marcos, March 28, 2017

Neighbors in the Máquivil community in San Miguel Ixtahuacán, San Marcos, seized and burned four men whom they signaled as perpetrators of a robbery in which a security guard was killed.

AFP
January 10, 2017

A mob lynched and burned two youths in San Marcos, accused of raiding a passenger bus that left two victims, an aid group informed Tuesday. Neighbors of San Marcos took the alleged delinquents to a football field where they were tied up and burned, Cecilio Chacaj, spokesman of the Volunteer Fireman, explained to journalists. "The alleged delinquents were lynched by irate neighbors who took justice into their own hands," Chacaj said, indicating that they were both between sixteen and eighteen years of age.

EFE,
January 3, 2017

A mob of some 300 people tried to lynch 20 evangelicals who were visiting Guatemala as tourists when they mistook them for delinquents. The National Civil Police (PNC) indicated in a press release that the religious members, including men, women and children, were traveling in two separate vehicles through the municipality of Lanquín in the northern sector of Alta Verapaz when one of them broke down. A passenger got out of the car to recover the part that had fallen, but there were children in the same area who feared they were the targets of a kidnapping.

By Melvin Popá and Omar Méndez Patulul,
August 26, 2016

A mob lynches an alleged delinquent

An alleged delinquent was reduced and lynched by a mob in Patulul following his capture by the security forces.

By Dony Stewart,
Livingston, October 5, 2016

A mob reduces and lynches an alleged delinquent

An alleged delinquent who had been apprehended by the National Civil Police was snatched by a mob and lynched in Livingston...

EFE,
October 13, 2015

A Guatemalan mayor is lynched and burned alive

A group of neighbors from the municipality of Concepción, in the Sololá sector, dragged the town mayor from his house, beat him and torched him to death. The mob accused the politician Bacilio Juracán of being responsible for the assault on the candidate for Mayor, Lorenzo Sequec Juracán, who was gunned down together with his family on Sunday along a road in the vicinity.

By A. Marroquín.
Tacaná, May 29, 2015

A woman thought to practice witchcraft is lynched in Tacaná
"My daughter was a psychic, but she never did any harm to anyone," the father of the lynched woman claims.

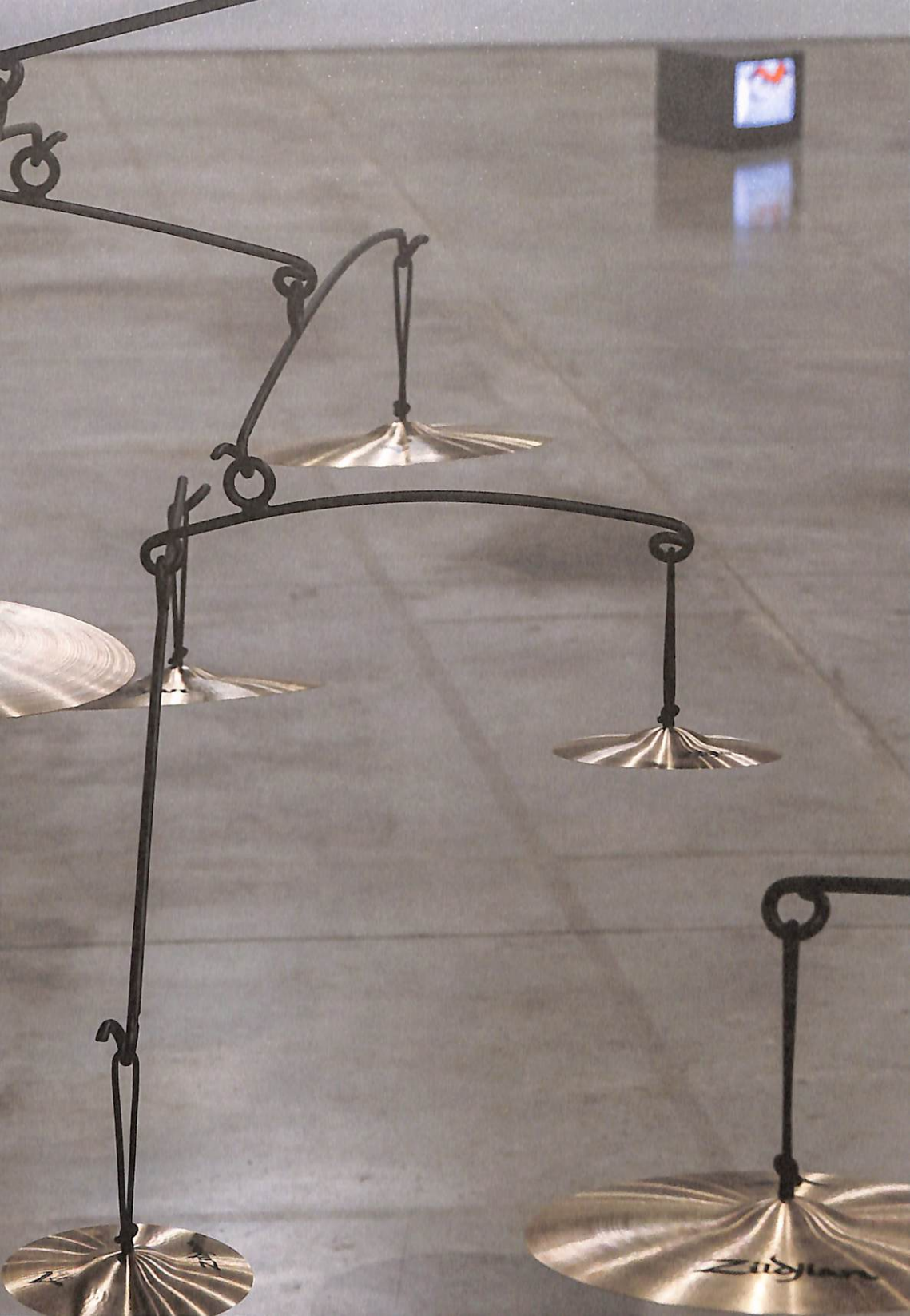
Élfego González, father of Marisol Mariflor González Pérez, 52 years of age, who was lynched last Wednesday in the village of San Luis, Tacaná, San Marcos, by 300 people who pointed her out as being a witch, said he still can't believe what he saw, when the populace dragged his daughter from her home, tied her to a tree, doused her in gasoline and set her on fire.

Imágenes de la exposición

—

Exhibition Views

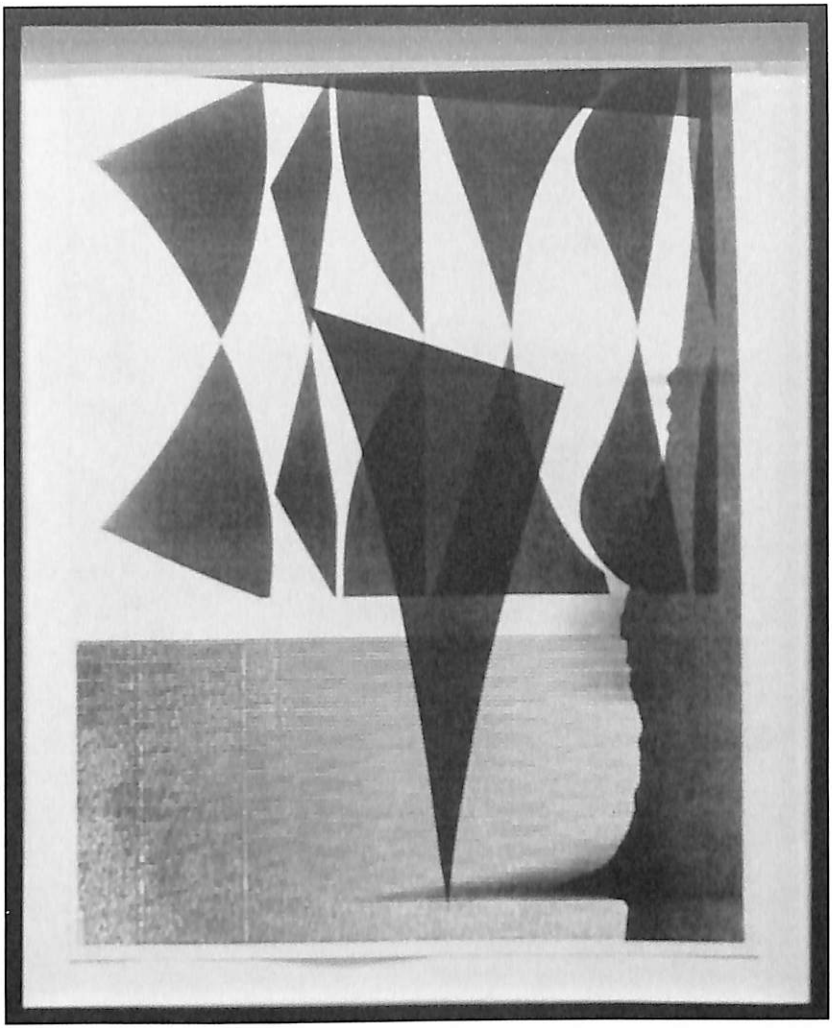
Vista de la exposición / exhibition view (de adelante hacia atrás / from front to back): *Ya veremos cómo todo reverbera (We'll See How Everything Reverberates)*, 2012; *Amorales Interim*, 1997


Zildjian

De izquierda a derecha / from left to right: *Obsolete Colour Charts 02 (Cuadros de color obsoleto 02)*, 2011; *De la vida en los pliegues 01 (Of Life in the Folds 01)*, 2016; *El esplendor geométrico 5 (The Geometric Splendor 5)*, 2015

Vista de la exposición / exhibition view

De izquierda a derecha / from left to right: *Figuras fragmentadas 04 (Fragmented Figures 04)*, 2008; *Personaje 11* (*Character 11*), 2008; *Negativo telaraña 04 (Spider Web Negative 04)*, (pendón / banner), 2006



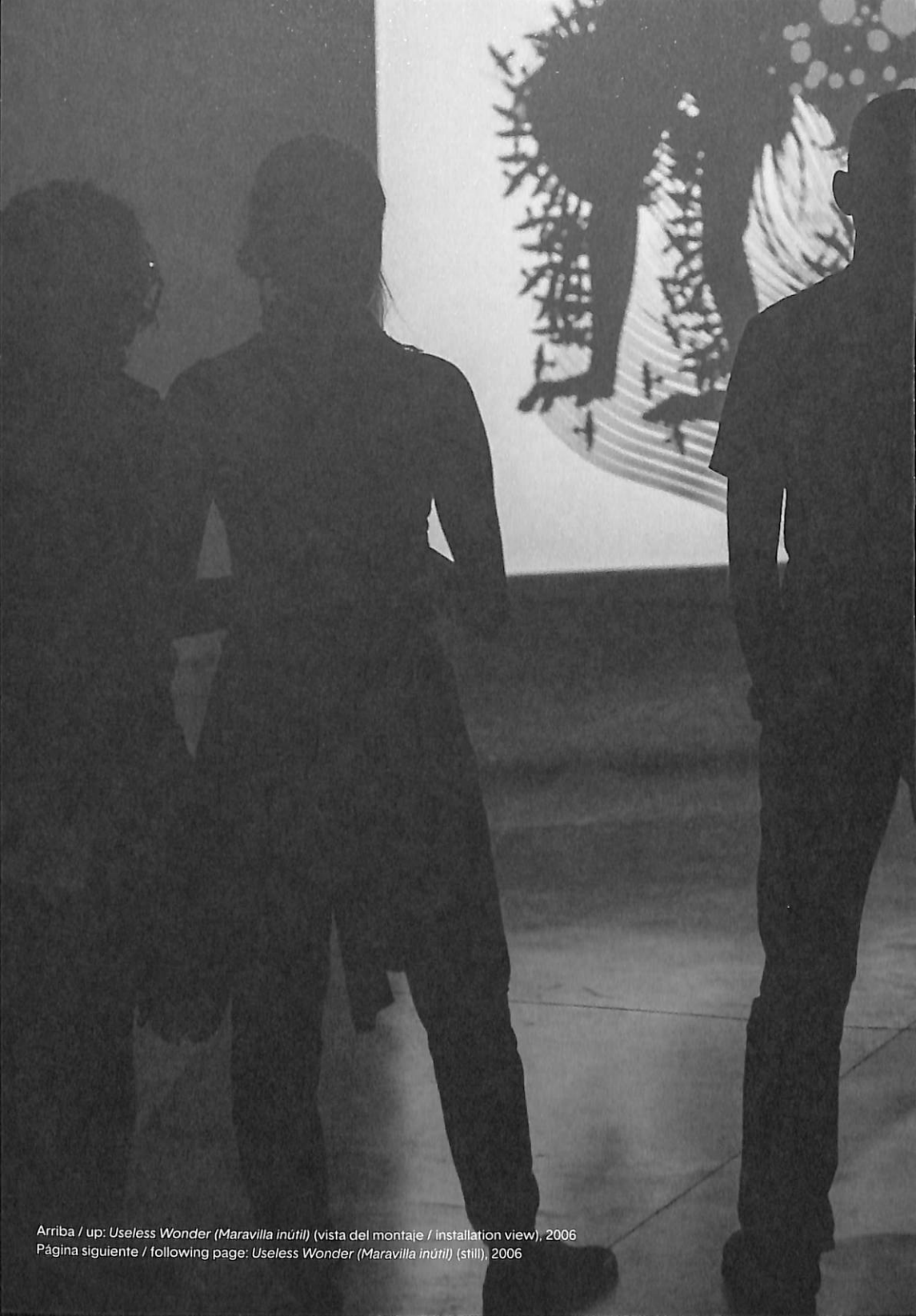
De la vida en los pliegues 01 (*Of Life in the Folds 01*), 2016

Solo para tus ojos 14
(For Your Eyes Only 14), 2016

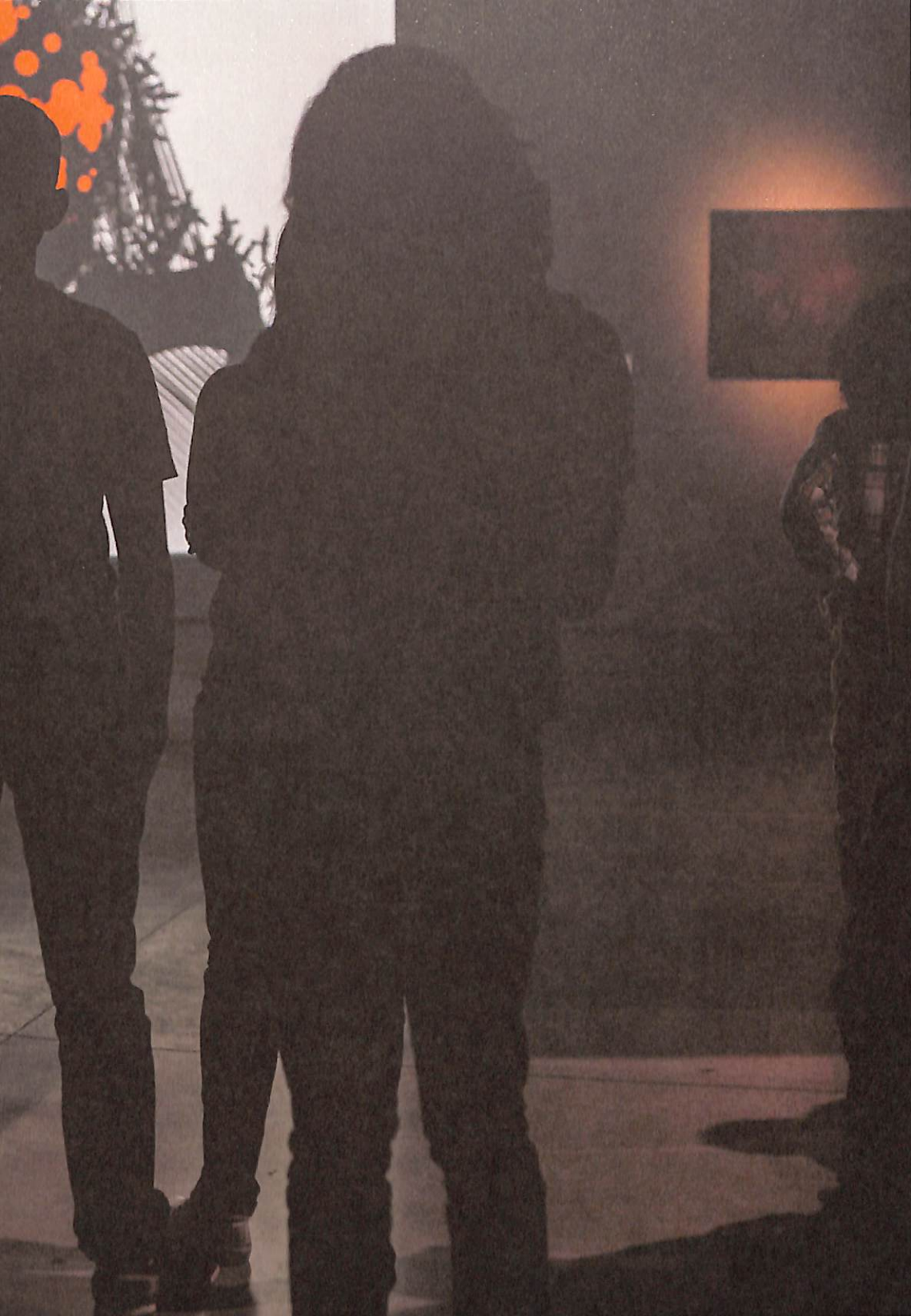
De izquierda a derecha / from left to right: *Amorales Interim*, 1997; *Amorales Drawing Design (Diseño de dibujo Amorales)*, 1991-2003

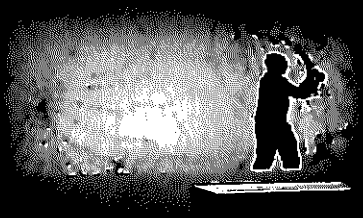
Useless Wonder (Maravilla inútil) (still), 2006

Useless Wonder (Maravilla inútil) (vista del montaje / installation view), 2006

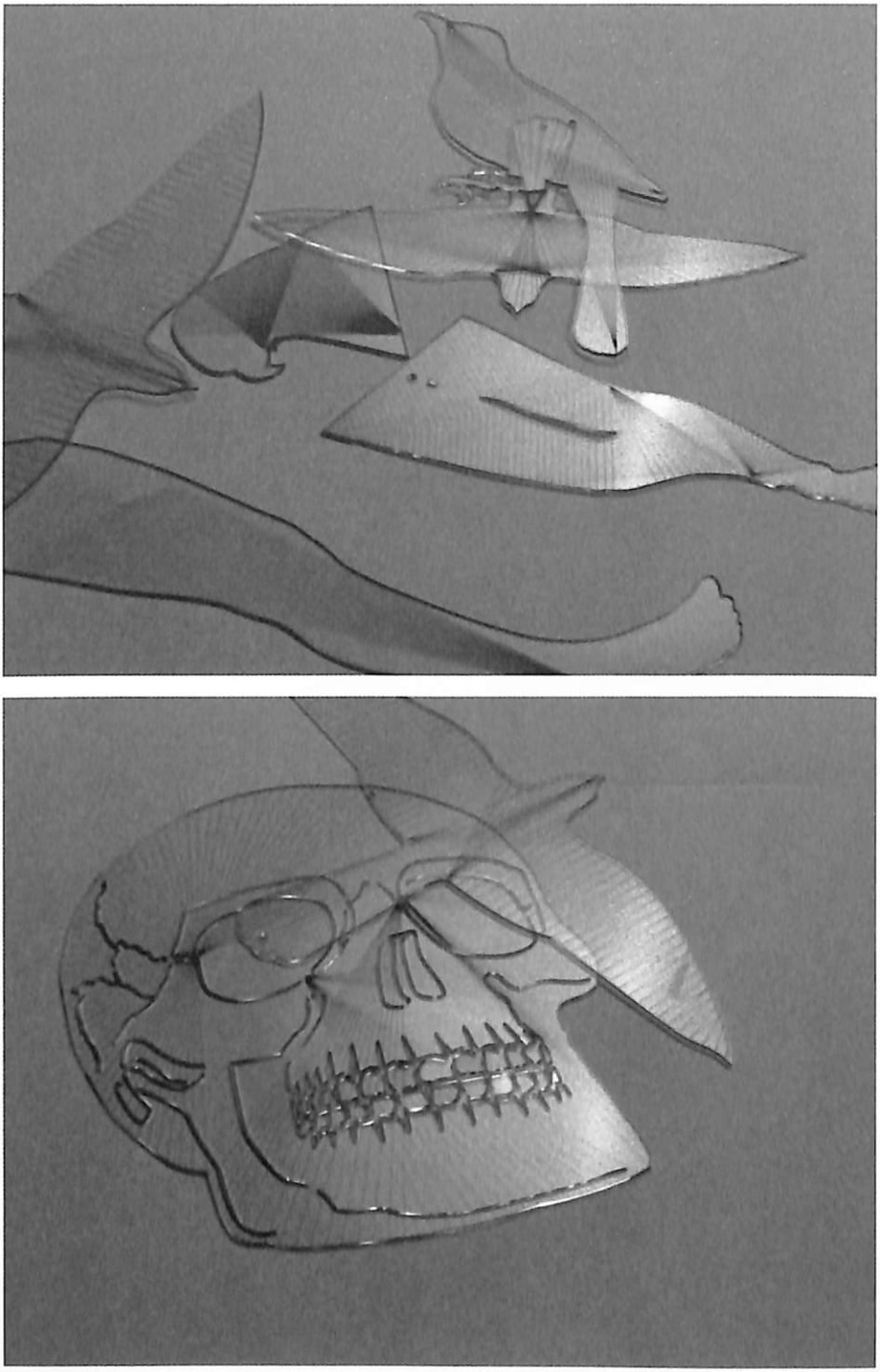


Arriba / up: *Useless Wonder (Maravilla inútil)* (vista del montaje / installation view), 2006
Página siguiente / following page: *Useless Wonder (Maravilla inútil)* (still), 2006

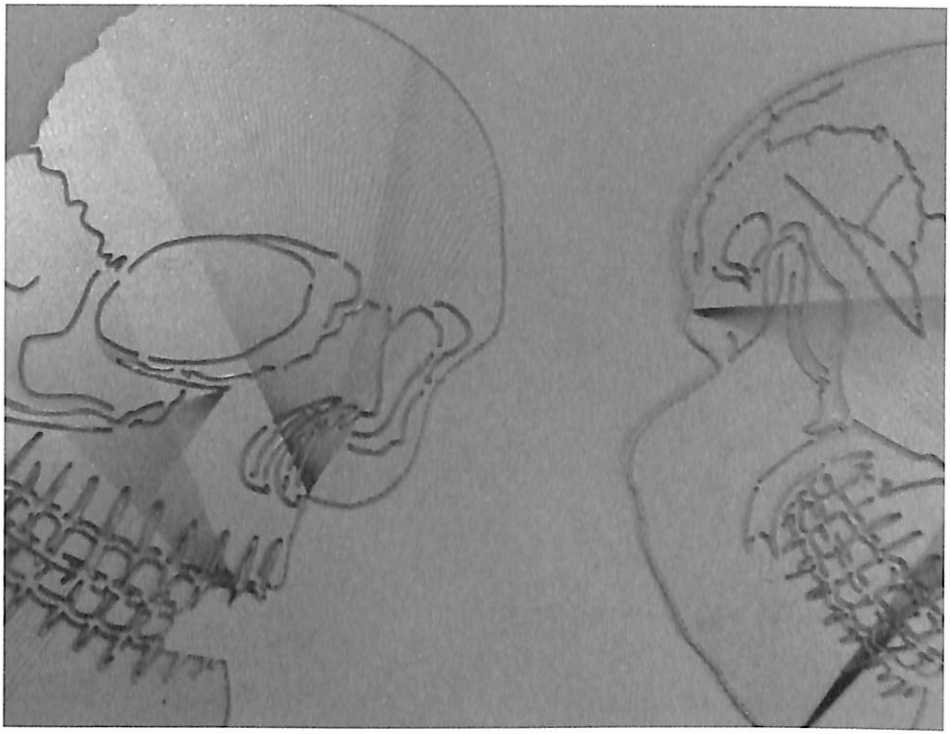


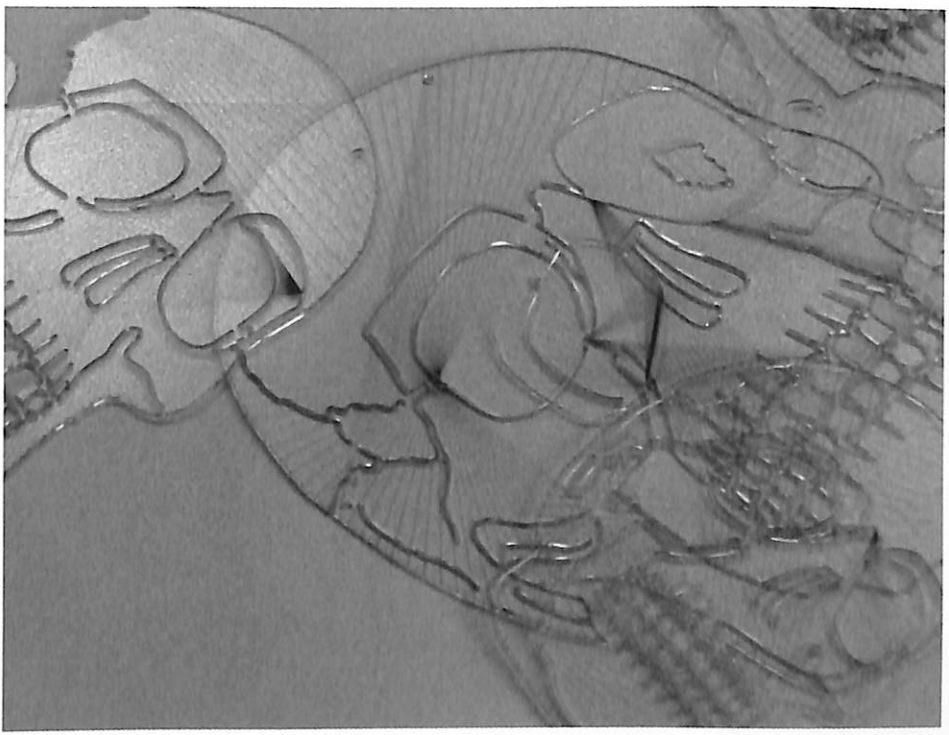


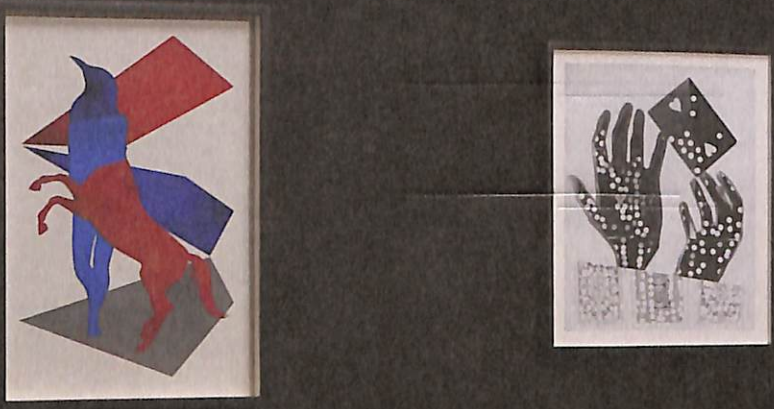
Arriba / up: *Discarded Spider (Araña desechada)* (vista del montaje / installation view), 2008
Página enfrentada / opposite page: *Discarded Spider (Araña desechada)* (still), 2008



Herramientas de trabajo (Working Tools) (stills), 2010







De izquierda a derecha / from left to right: *Small Colors for Holding Large Spaces 06 (Pequeños colores para sostener espacios grandes 06)*, 2010; *Guión para Ámsterdam (Screenplay for Amsterdam)*, 2012-2013; *Cromofobias negras 09 (Black Chromofobias 09)*, 2010; *Archive Hybrid II (Híbrido de archivo II)*, 2006

The Cursed Village (La aldea maldita) (vista del montaje / installation view), 2017

Biografía

Carlos Amorales (Ciudad de México, 1970) estudió pintura en la Rijksakademie van Beeldende Kunsten (1992-95) y arte en la Gerrit Rietveld Academie (1996–97), ambas en Ámsterdam. Es hijo de dos reconocidos artistas mexicanos, Rowena Morales y Carlos Aguirre; optó por nombrarse al principio como Carlos A. Morales, que luego se convertiría en Amorales, por compartir el mismo nombre y apellido que el de su padre.

En 1991 creó la figura del Amorales, un personaje enmascarado propio de la lucha libre mexicana que realiza combates y *performances* en museos y centros de arte, como InSite (Tijuana, México y San Diego, EE.UU., 2000), la 2.ª Bienal de Berlín, (Alemania, 2001), Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad del Sur de Florida, USF (Tampa, EE.UU., 2002), y Tate Modern (Londres, 2003). En 2003 invitó al público a fabricar botas de lucha libre en una maquiladora montada para la ocasión en el pabellón holandés de la Bienal de Venecia. En otras oportunidades Carlos Amorales ha trasladado su nombre artístico y una máscara a los artistas y luchadores que conllevan sus *performances* y combates.

Desde 1998 compila un archivo de imágenes vectoriales con el objeto de usarlas en animaciones digitales. La primera animación fue *The Forest* (2003) y la presentó en Creative Time, "The 59th Minute", Times Square, (Nueva York, 2004). Ésta y otras animaciones las ha mostrado en exposiciones como las del Museo de Arte Contemporáneo de Avignon (Francia, 2004); Artium, Centro-Museo Vasco de Arte Contemporáneo (Vitoria-Gasteiz, España, 2005); la Casa de América de Madrid (España, 2005) y el Museo de Arte Latinoamericano de Buenos Aires, MALBA (Argentina, 2006).

En ocasiones acompaña sus instalaciones, películas y *performances* con material proveniente del *Archivo líquido*. Algunas de sus exposiciones individuales más importantes las ha presentado en The Moore Space (Miami, 2007), Museo Irlandés de Arte Moderno (Dublín, 2008), Kunsthalle Fridericianum de Kassel (Alemania, 2009), Cornerhouse en Manchester (Reino Unido, 2010), Mac Val en Vitry-sur-Seine (Francia, 2011), Museo Tamayo (Ciudad de México, 2013), Museo de Arte de Filadelfia (EE.UU., 2014) y Turner Contemporary en Kent (Reino Unido, 2015).

En 2004 fundó, en compañía de Julián Lede, la discográfica Nuevos Ricos. La disquera se especializó en montar multitudinarios conciertos y en distribuir CD's piratas con portadas ilustradas a partir de las siluetas del *Archivo líquido*. Su obra ha sido expuesta en colectivas de distintas galerías y museos tales como la Neue Nationalgalerie de Berlín (Alemania, 2006) y el Neues Museum de

Weimar (Alemania, 2006), el Museo de Arte Mori (Tokio, 2007), el Museo de Arte Moderno de Nueva York, MOMA (EE.UU., 2007), Museo de Arte Contemporáneo de Vigo (España, 2008), Galería Cívica de Arte Contemporáneo de Trento (Italia, 2008), Centro Barbican en Londres y en el Tate Liverpool (Reino Unido, 2008 y 2009 respectivamente), S.M.A.K., Museo de Arte Contemporáneo de Gante (Bélgica, 2010), Museo de Arte Contemporáneo de San Diego (EE.UU., 2011), Museo de Arte Latinoamericano en Long Beach (California, EE.UU., 2011), Migros, Museo de Arte Contemporáneo de Zúrich (Suiza, 2012), Museo de Arte de Phoenix (Arizona, EE.UU., 2013) y en el Centro Georges Pompidou en París (Francia, 2013), entre otras.

En años recientes, sus trabajos audiovisuales viran hacia una estructura con longitud cinematográfica con las obras *Ámsterdam* (2013), *El hombre que hizo todas las cosas prohibidas* (2014) y *El no me mires* (2015), todas ellas interpretadas por el actor Philippe Eustachon con quien ha desarrollado una estrecha relación colaborativa. Su obra gráfica continúa y deviene alfabética, mientras los *performances* siguen apareciendo en sus exposiciones más recientes como en *Solo para tus ojos* en Diablo Rosso (Ciudad de Panamá, 2016). Participó en residencias en Smithsonian Artists Research Fellowship, (Washington, 2010), Mac Val (Vitry-sur-Seine, Francia, 2011) y el Atelier Calder (Saché, Francia, 2012); su obra fue incluida en bienales como la 2.ª Bienal de Moscú, en (2007), la 5.ª Bienal Internacional de Arte de Seúl, en Corea (2008), la 10.ª Bienal de La Habana (2009), Bienal de Sharjah (2013), 8.ª Bienal de Berlín, (2014) y la 10.ª Bienal de Shanghái (2013). Su trabajo más reciente se presenta en el pabellón de México de la Bienal de Venecia (2017).

Useless Wonder (Maravilla inútil) (still), 2006

Carlos Amorales (Mexico City, 1970) studied painting at the *Rijksakademie van Beeldende Kunsten* (1992-95) and art at the *Gerrit Rietveld Academie* (1996–97), both in Amsterdam. He is the son of Rowena Morales and Carlos Aguirre, renowned Mexican artists. So as not to share the same name with his father, he initially styled himself Carlos A. Morales, which would later blend into Amorales.

In 1991 he created *Amorales*, a masked character derived from *lucha libre* – Mexican wrestling – that waged combat and presented performances in museums and art centers such as InSite (Tijuana, Mexico and San Diego, United States, 2000), the 2. Berlin Biennale, (Germany, 2001), the University of South Florida Contemporary Art Museum (Tampa, United States, 2002), and the Tate Modern (London, 2003). In 2003, he invited the audience to manufacture *lucha libre* boots in a *maquiladora* (workshop) set up for the occasion in the Dutch pavilion at the Venice Biennale. On other occasions, Carlos Amorales has transferred his stage name and mask to other artists and wrestlers that carry out his performances and combats.

Starting in 1998 and for over ten years, Amorales compiled an archive of vector images to be used in digital animations. The first film was *The Forest* (2003), presented by Creative Time as part of The 59th Minute in Times Square (New York, 2004). This and other animations have been shown in exhibitions in venues such as the Museum of Contemporary Art in Avignon (France, 2004), Artium, Basque Museum-Centre of Contemporary Art (Vitoria-Gasteiz, Spain, 2005), Casa de América in Madrid (Spain, 2005), and the Museum of Latin American Art in Buenos Aires (MALBA, Argentina, 2006).

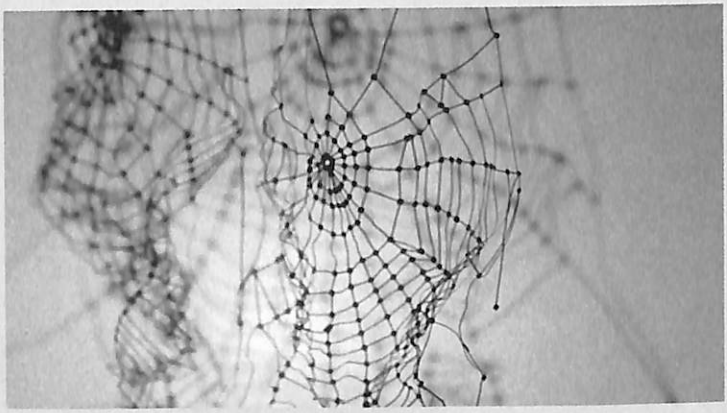
Sometimes he complements his installations, films, and performances with material from the *Liquid Archive*. Among his solo shows are the ones presented at The Moore Space (Miami, 2007), the Irish Museum of Modern Art (Dublin, 2008), the Fridericianum in Kassel (Germany, 2009), the Cornerhouse in Manchester (United Kingdom, 2010), the Mac Val in Vitry-sur-Seine (France, 2011), the Tamayo Museum (Mexico City, 2013), the Philadelphia Museum of Art (United States, 2014), and the Turner Contemporary in Kent (United Kingdom, 2015).

In 2004, he started the record label Nuevos Ricos with musician Julián Lede. The label specialized in producing massive concerts and distributing pirated CDs with covers produced from the *Liquid Archive* silhouettes. His work has been exhibited in group shows in various galleries and museums, including the Neue Nationalgalerie in Berlin (Germany, 2006), the Neues Museum

Weimar (Germany, 2006), the Mori Art Museum (Tokyo, 2007), the Museum of Modern Art in New York (MOMA, United States, 2007), the Vigo Museum of Contemporary Art (Spain, 2008), the Civic Gallery of Contemporary Art in Trento (Italy, 2008), the Barbican Centre in London and Tate Liverpool (United Kingdom, 2008 and 2009), the Stedelijk Museum voor Actuele Kunst in Ghent (S.M.A.K., Belgium, 2010), the Museum of Contemporary Art San Diego (United States, 2011), the Museum of Latin American Art in Long Beach (California, United States, 2011), the Migros Museum of Contemporary Art in Zurich (Switzerland, 2012), the Phoenix Art Museum (Arizona, United States, 2013), and the Centre Georges Pompidou in Paris (France, 2013).

In recent years, his audiovisual work has shifted towards feature film length and production formats with the works *Amsterdam* (2013), *The Man Who Did All Things Forbidden* (2014), and *El no me mires* (2015), all performed by the actor Philippe Eustachon with whom he has established a close collaboration. His graphic work continues with its alphabetic derivations, while his performances have continued to appear in recent shows such as *Solo para tus ojos* in Diablo Rosso (Panama City, 2016). He participated in a residence at the Smithsonian Artists Research Fellowship (Washington, 2010), Mac Val (Vitry-sur-Seine, France, 2011), and the Atelier Calder (Saché, France, 2012). His work has been included in biennials around the world including the Second Moscow Biennale (2007), the Fifth Seoul International Art Biennale (2008), the 10th Havana Biennial (2009), Sharjah Biennial (2013), 8. Berlin Biennale (2014), and the 10th Shanghai Biennale (2013). His most recent work is presented in the Mexican pavilion at the 57th Venice Biennale (2017).

Discarded Spider (Araña desechada) (still), 2008



Listado de obras

—

Checklist

Amorales Drawing Design
(Diseño de dibujo Amorales), 1991-2003
Impresión digital
68 x 45 cm

Archive Hybrid II (Híbrido de archivo II), 2006
Impresión cromográfica
17 x 13.5 cm

Black Drawings Series 38
(Serie Dibujos negros 38), 2006
Fotograma de animación, collage de papel negro cortado con láser
45 x 60 cm

Spider Web Negative 04 (banner),
(Negativo telaraña 04 (pendón)), 2006
Tela
230 x 160 cm

Figuras fragmentadas 04
(Fragmented Figures 04), 2008
Óleo sobre tela
200 x 130 cm

Personaje 11 (Character 11), 2008
Collage de recortes de papel
28 x 21.6 cm

Selected Ghosts (Composition) 13
(Fantasmas elegidos (Composición) 13), 2008
Collage de recortes de papel
115 x 90 cm

Mask Paintings 11 (Pinturas máscara 11), 2009
Óleo sobre madera
50 x 37.5 cm

Black Painting (mujer pájaro) 5
(Pintura negra (mujer pájaro) 5), 2010
Óleo y yeso sobre madera de cedro
50 x 37.5 cm

Cromofobias negras 09
(Black Chromofobias 09), 2010
Collage de gouache sobre papel
38 x 25.5 cm

Mikado Toss 04 (Tirada de Mikado 04), 2010
Grafito sobre papel
160 x 120 cm

Small Colors for Holding Large Spaces 06
(Pequeños colores para sostener espacios grandes 06), 2010
Collage de gouache sobre papel
38 x 25.5 cm

French Calendar Paintings, Messidor
(Pinturas de calendario francés, Messidor), 2011
Pintura laca y barniz de cera sobre sobre lienzo
240 x 180 cm

Obsolete Colour Charts 02
(Cuadros de color obsoleto 02), 2011
Grafito y serigrafía sobre papel
115 x 90 cm

Jugando entre las líneas Nº 18
(Playing Between the Lines Nº 18), 2011
Tinta sobre papel
27.5 x 20 cm

Imágenes esqueleto (de El estudio por la ventana) 09 (Skeleton Images (from The Studio Through the Window) 09), 2011
Gelatina de plata sobre papel de algodón
50 x 40 cm

Fax Mantra (Protective Seals) 06
(Mantra fax (Sellos protectores) 06), 2012
Carboncillo sobre papel
320 x 127 cm

Naturaleza negativa (tipografía) 07
(Negative Nature (typeface) 07), 2012
Aerosol sobre papel
180 x 120 cm

Ya veremos cómo todo reverbera
(We'll See How Everything Reverberates), 2012
Acero, cobre y pintura epóxica
ca. 700 x 1550 x 280 cm

Guion para Ámsterdam
(Screenplay for Amsterdam), 2012-2013
Xerografía en blanco y negro
28 x 21.5 cm

Máscara rota (Broken Mask), 2013
Gouache sobre papel
174 x 129 cm

Patrones tipográficos para reproducción en masa (Typographical Patterns for Mass Reproduction), 2013
Óleo sobre tela
180 x 180 cm

Caligrafías (Primera serie) 12
(Calligraphies (First Series) 12), 2014
Estampación de tinta sobre papel india
75 x 49 cm

El esplendor geométrico 5
(The Geometric Splendor 5), 2015
Serigrafía sobre panel de madera
220 x 152 x 4 cm

Habana suite (Havana Suite), 2015
Grafito sobre papel
29 x 24.5 cm

Notaciones para el uso de tipografías 18
(Notations for the Use of Tipographies 18), 2015
Carboncillo sobre papel
190.5 x 139 x 4 cm

Notaciones para música de computadora, 07
(Notations for Computer Music 07), 2015
Carboncillo sobre papel
170 x 128 cm

Anti Tropicalia, 2016
10 güiros de grafito, partitura musical, mesas de madera y dibujos en la pared con grafito
Dimensiones variables

La aldea maldita (The Cursed Village), 2016
Tinta de estampar sobre papel
28 x 21.5 cm

De la vida en los pliegues 01
(Of Life in the Folds 01), 2016
Xerografía sobre papel
28 x 21.5 cm

Cromofobias negras 11
(Black Chromofobias 11), 2010
Collage de gouache sobre papel
38 x 25.5 cm

Solo para tus ojos 14
(For Your Eyes Only 14), 2016
Tinta serigráfica sobre madera
28 x 21.5 x 4 cm
Cortesía del artista y de Diablo Rosso, Ciudad de Panamá

Amorales Interim, 1997
Video monocanal en monitor, color, sonido
9:43 min

Useless Wonder (Maravilla inútil), 2006
Video de doble canal, color, sonido
Animación de André Pahl, música de Julián Lede
8:36 min

Ámsterdam (Amsterdam), 2013
Video HD, blanco y negro, sonido
21 min
Escrito por Reinaldo Laddaga y Carlos Amorales

El hombre que hizo todas las cosas prohibidas
(The Man Who Did All Things Forbidden), 2014
Video HD, blanco y negro, sonido
40 min
Escrito por Elsa-Louise Manceaux y Carlos Amorales, cinematografía de Dario Schvarzstein, dirigido por Carlos Amorales

El no me mires (The Eye Me Not), 2015
Video HD, color, sonido
49 min

La aldea maldita (The Cursed Village), 2017
Video HD, blanco y negro, sonido
13 min

Herramientas de trabajo (Working Tools), 2010
Película 16 mm transferida a video digital, blanco y negro
11:38 min

La hora nacional (The National Hour), 2010
Película 16 mm transferida a video digital, color, sonido

Discarded Spider (Araña desechada), 2008
Película 16 mm transferida a video digital, blanco y negro

—

Excepto cuando se indica lo contrario, todas las piezas son cortesía del artista y kurimanzutto, Ciudad de México

Carlos Amorales

Herramientas de trabajo / Working Tools

Museo de Arte Moderno de Medellín – MAMM

Consejo Directivo
Board of Directors
Juan Carlos Molina (Presidente), Alicia Mejía, Carolina Jaramillo, Gloria Saldarriaga, J. Mario Aristizábal, Juan Guillermo Londoño, Julián Posada, Lina Botero, Lina Mejía, Luz Marina Velásquez, Mauricio Ortega, Paula Restrepo, Ricardo Sierra.

EQUIPO MAMM / STAFF

Dirección General
General Director
María Mercedes González

Curaduría
Curatorial
Emiliano Valdés, Curador Jefe / Cristina Vasco, Coordinadora Exposiciones / Guim Camps, Coordinador Exposiciones / Dora Escobar, Coordinadora Colección y Registro / Alexis Henao, Auxiliar Producción / Marta Isabel Isaza, Restauradora.

Educación y Programas para Públicos
Education and Public Programs
Manuela Alarcón, Directora / Elena Gómez, Coordinadora Procesos Educativos / Sebastián Betancur, Asistente Programas para Públicos / Ana Juliana Múnera, Asistente Educación / Maximiliano Cruz, Programador Cine / Carolina Giraldo, Coordinadora La ciudad de los niños / Jan Marcel Ortiz, Katherine Gutiérrez, Lina Montes, María Isabel Bedoya, Sara Echeverry, Verónica Piedrahita y Yuliana Tamayo, Mediadores.

Proyectos Especiales
Special Projects
Jorge Bejarano, Curador / Jorge Sepúlveda, Coordinador Sala de Estudio / Alison Uribe y Sandy Garzón, Auxiliares Sala de Estudio.

Comunicaciones
Communications
Marta Alzate, Directora / Catalina Rico, Coordinadora Comunicaciones / Stefanía Ramírez, Comunicadora Digital / Mariluz Donado, Diseñadora / Juan Felipe Barreiro, Auxiliar Comunicaciones / Juan Pablo Trujillo, Realizador Fundiciones MAMM.

Desarrollo y Gestión Comercial
Development
Dora Vélez, Directora / Marcela Colorado, Coordinadora Canales de Venta / Alejandra Gómez, Diseñadora / Diana Londoño, Asesora Comercial / Sara Montoya, Líder Tienda / Elisabeth Escobar, Asesora Tienda / Catalina Jiménez, Asesora Alianzas.

Administración y Finanzas
Administration and Finance
Lisbeth García, Directora / Gloria Nancy Marín, Coordinadora Gestión Humana / Jaqueline Zapata, Contadora / Janet Martínez, Auxiliar Contable / Joahn André Gómez, Auxiliar Contable / Catalina Montoya, Secretaria Recepcionista / Juan Esteban Jaramillo, Jefe Salas / Claudia Moreno, Taquilla / Dayana Garzón, Auxiliar Logística / Luisa Hincapié, Auxiliar Logístico / Camilo Gómez, Jefe Teatro / Gerson Alexis Chaverra, Auxiliar Teatro / Andrés Felipe Pacheco, Practicante Teatro / Juan Estiven Cifuentes, Supernumerario / Edison Berrío, Supernumerario / Jackson Ochoa, Supernumerario / Jorge Gaviria, Supernumerario / María Camila Vergara, Parqueadero / Carolina Parra, Practicante Administración / Noemy Jaramillo, Servicios Generales.

Comité Técnico
Technical Committee
Alexa Halaby, Camilo Restrepo, Gloria Saldarriaga, Julián Posada, Tony Evanko.

Créditos de la exposición
Exhibition Credits
Emiliano Valdés, Curaduría / Guim Camps, Coordinación y asistencia curatorial / Dora Escobar, Registro / Alexis Henao, Coordinación montaje / Marta Isabel Isaza, Restauración / Mariluz Donado, Diseño Gráfico / Adriana Lorenzo, Practicante / Sebastián Ramírez, Juan David González, Alejandro Villa, Gustavo Gómez, Leutier Castaño y Jonathan Yumayuza, Montaje / Tecnorental Ltda., Equipos / Julián Carvajal, Carpintería / Sara Domínguez y Hugo Alejandro Santa, *performance* de *Solo para tus ojos.*

Catálogo
© Museo de Arte Moderno de Medellín

ISBN 978-958-57175-6-5

Carolina Zuluaga
Coordinación editorial
Mauricio Vásquez
Corrección de estilo
Lingua Viva
Traducción español-inglés, francés-español
Juliana Achury
Traducción español-inglés
Valerie Miles
Traducción español-inglés
John Tittensor
Traducción francés-inglés
Tangrama
Diseño y diagramación
Carlos Tobón
Fotografía
Yohan López
Fotografía páginas: 2-3, 10-11, 15, 16, 20, 32, 78-79, 82, 83, 88-89 y 98-99
Guim Camps
Biografía de Carlos Amorales
Marquillas S.A.
Impresión

Carátula: Vista general de la exposición

SALA DE ESTUDIO
01498

Este catálogo se terminó de imprimir en el mes
de diciembre de 2017 en Medellín.

Se usaron las fuentes tipográficas Basética de
Matthieu Cortat y Romain BP Headline de Ian Party.

ARI-3
AMO
001

978-958-57175-6-5